

Mariapia Lamberti - Fernando Ibarra - Sabina Longhitano
Editores

X JORNADAS INTERNACIONALES DE ESTUDIOS ITALIANOS

Italia: 150 años como nación

Facultad de Filosofía y Letras - UNAM

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

ITALIA : 150 AÑOS COMO NACIÓN

Cátedra Extaordinaria Italo Calvino

Primera edición: 2013

Facultad de Filosofía y Letras
Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*
Ciudad Universitaria
04510 México, D. F.
Impreso y hecho en México
ISBN 978-607-02-4726-2

Mariapia Lamberti - Fernando Ibarra - Sabina Longhitano
Editores

ITALIA : 150 AÑOS COMO NACIÓN

Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*
X Jornadas Internacionales de Estudios Italianos
24-28 de noviembre de 2011

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México

Presentación

En 2011 se celebraron en Italia los 150 años de la formación de la nación italiana, después de un largo y conflictivo proceso de unificación. La Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* se unió a las celebraciones con un curso de historia especial, encargado a catedráticos especialistas activos en México, y convocando su ya tradicional Congreso bianual con el tema de *Italia: 150 años como Nación*. La participación fue muy halagadora, contando con académicos italianistas de Estados Unidos, España, Cuba, Brasil, Italia y por la primera vez África Central; además de una importante presencia de investigadores de México y egresados de los estudios de lengua y literatura italianas de la UNAM.

El tema era sugerente, y muy amplio; y esta amplitud se reflejó en las variadas comunicaciones que se presentaron, una parte de las cuales, seleccionadas y arbitradas, configuran este libro.

Los coordinadores del evento y editores de este volumen decidimos respetar el orden cronológico de los temas relativos a Italia, fueran ellos literarios o históricos. Algunos de ellos no presentan directamente una relación con el tema general, pero analizan momentos, autores, obras que hicieron parte de la tradición italiana previa y posterior a la unificación.

Los primeros dos artículos, correspondientes a dos plenarias del Congreso, delinean dos panoramas importantes para entender el proceso nacionalista: el profesor emérito de la Universidad de Chicago Paolo Cherchi traza un desarrollo de la idea nacional a través de los siglos de producción literaria; el profesor Alfredo Luzi se centra en los protagonistas del proceso unificador, y las polémicas y los mitos que los rodearon y que se debaten hoy. Y finalmente Sabina Longhitano, que durante el Congreso ofreció una conferencia ilusrtrada por cantos, a través de las canciones populares sicilianas delinea un retrato heterodoxo e inquietante de la epopeya unificadora.

Se inicia a continuación la panorámica histórico-literaria: Miguel Ángel Ramírez Batalla analiza el siglo previo a la división territorial y política de Italia, el siglo VI de las luchas entre el poder bizantino y las nuevas potencias bárbaras, que preparan el terreno al fraccionamiento que la invasión longobarda del siglo siguiente volverá irreversible por otros doce siglos.

Siguen tres artículos dedicados a nuestros máximos escritores medievales: un análisis heterodoxo de dos episodios célebres de la *Divina comedia*, a cargo de Lorenzo Bartoli; José Luis Quezada nos habla de las obras en latín de Petrarca, y Fernando Ibarra de las primeras ediciones renacentistas de este máximo poeta lírico italiano. A continuación, el Renacimiento se asoma en esta panorámica con la influencia de la literatura italiana en Europa: Claudia Ruiz traza un panorama de

la producción cuentística francesa de los siglos XVI y XVII siguiendo las huellas de Bandello, el Boccaccio renacentista.

Con el siglo XVIII se inicia la conciencia nacional en muchos intelectuales; el primer autor de este siglo que se analiza, no tuvo esta visión, pero fue el reformador del teatro europeo. Armando Cintra aventura una inquietante pero fundamentada hipótesis: que Carlo Goldoni se escudara tras el seudónimo de Nunziato Porta para escribir piezas teatrales no muy acordes con sus principios. José Luis Bernal analiza por otro lado la visión del tirano que tiene el otro gran autor de teatro itaiano del siglo XVIII, Vittorio Alfieri, primer patriota idealista, él sí, de una Italia unida. Y después de Alfieri se analiza, por parte de Fernando Pérez, el amor patrio de otro gran poeta y prócer, Ugo Fóscolo.

El siglo XIX, que vio la unificación italiana, vio también contrastes dramáticos e insalvables, como los que nos presenta Rita Verdirame analizando a uno de los máximos escritores sicilianos de finales de siglo, Giovanni Verga, y con él a otros muchos autores de la isla que vieron el proceso unificador con ojos desencantados. El otro grande de la Sicilia de finales del siglo, Luigi Pirandello, lo analiza William Leparulo con una interesante comparación con un escritor francés capital para el siglo XX, Albert Camus.

En este punto que marcaría el cambio de siglo, hemos introducido el minucioso estudio de Julia Elena Míguez sobre el fenómeno que caracterizó la Italia recién unificada: la emigración que difundió la presencia italiana en las Américas, pero que representó acaso la tragedia más grande de la nación. A continuación, en un ámbito completamente opuesto, el del arte plástico, pero que marca igualmente la relación profunda de Italia con la Améica Latina, y principalmente con México, el ensayo de Óscar Molina sobre las figuras de ángeles de la Muerte que se encuentran en México inspiradas a la obra del escultor italiano Monteverde.

El siglo XX inicia, en el mundo de las artes y la literatura, con el Futurismo, y de éste se ocupa Aline Fogaça dos Santos, poniendo el acento sobre el término y concepto opuesto a “futurismo”, creado también por Marinetti. Después de este movimiento de 1909, la primera guerra mundial: Mimmo Cangiano examina la relación con este acontecimiento capital, de tres literatos célebres y de gran influencia en la época, Serra, Boine y Palazeschi. Valérie Joelle Kouam nos recuerda la actividad periodística del gran escritor Dino Buzzati, corresponsal durante otra guerra, la que vio en los años ’30 las empresas colonialistas de Italia. La segunda guerra mundial está considerada con un sesgo especial en el análisis que hace Mariapia Lamberti sobre la visión de la tragedia judía en Italia, como la reporta Elsa Morante. Y finalmente Paola Moscarelli hace un singular recuento de estas tragedias mundiales observando cómo la literatura ha presentado y enfocado a protagonistas niños en los avatares de las dos guerras.

Este último artículo examina, entre otras, una obra capital de Italo Calvino, el titular de la Cátedra; y los cuatro artículos que siguen se ocupan precisamente de Calvino, singularmente con un sesgo común: la comparación entre la obra de

Calvino y la de otros importantes escritores universales. Rogelio Laguna habla del Calvino viajero rememorando a Marco Polo; Charles Klopp examina también el Calvino viajero y retratista de una realidad “otra”, en comparación con otros dos escritores italianos, Tabucchi y Celati. Mayerín Bello y Karen Hernández al contrario establecen paralelos y contrastes con dos autores capitales de Latinoamérica: Mayerín Bello con Vargas Llosa y Karen Hernández con Fuentes, examinando aspectos formales y de construcción literaria de las obras de estos autores comparándolas con las de Calvino.

La panorámica se adentra en el siglo xx: Andrea Santurbano coteja a dos inquietantes autores, de dos generaciones sucesivas, Savinio y Morselli; mientras que Paola Leoni y Sergio Trejo nos regalan la emotiva presencia de tres poetas injustamente poco recordados por la crítica: dos líricos valientemente católicos que nos presenta Leoni, Turoldo y Riva, y el entrañable y desolado Bellezza que hace vibrar las palabras de Trejo.

Termina el siglo y empieza el del nuevo milenio con el análisis de una novela que retrata lo atroz de nuestros tiempos, por Marina Bettaglio, que nos presenta con eso uno de los autores heterodoxos de la nueva generación, Massimo Carlotto; y por último, Alberto Aguayo coteja la visión que de lo diferente, de lo “otro” tienen dos autores actuales, uno de ellos inédito, Cacucci y Todisco. Las palabras finales de este último ensayo cierran sintéticamente esta panorámica con el enfoque que quisimos dar a todo el Congreso. Concluye este sector la presentación por parte de Elisabetta Di Castro, de un filósofo contemporáneo, Luigi Bonanante, agudo analista de la política contemporánea.

La sección de cine es breve pero riquísima: Beatrice Barbalato, con el texto de su conferencia magistral, nos sumerge en las polémicas que durante los últimos cincuenta años han desmitificado la empresa unificadora, exaltada durante el primer siglo escondiendo, a veces, los episodios más inquietantes y controversiales. Y lo hace con una reseña crítica de todas las películas que, desde el inicio del cine, han ilustrado los momentos, en luz positiva o negativa, de la epopeya italiana. Le sigue un trabajo de Raffaella de Antonellis que ahonda sobre el mismo tema enfocándose a unas películas en particular, que críticamente presentan el momento de la unificación. Aine O’Healy por su parte reseña una variante importantísima en el cine crítico: la producción fílmica dedicada a las víctimas de la mafia, verdaderos mártires, civiles y religiosos, producción que revela los desgarradores detalles de crímenes que suscitan la indignación y al mismo tiempo la solidaridad civil.

El último sector como es tradición está dedicado a la lengua italiana y a su difusión en el mundo: Danilo Capasso propone un método para utilizar didácticamente un texto calviniano que, concebido como texto de lectura escolar para niños italianos, poseedores de la lengua, se ve ahora utilizado como texto de aprendizaje para estudiantes extranjeros, bosnios en el caso del autor del trabajo, pero abierto a su utilización para estudiantes de todos los idiomas. Laura Lascialfare y Gabriela Sadurní exponen dos facetas de una investigación llevada a cabo en conjunto:

Lascialfare explora las utilización en la lengua italiana de los colores básicos, blanco y negro, y Sadurní coteja estos usos con usos análogos o contrastantes en el español de España y de México.

Es un orgullo para la Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino* haber particpado en las celebraciones de los 150 años de la formación unitaria del Estado Italiano con el décimo Congreso Internacional de una iniciativa que tuvo sus orígenes en 1995.

El Comité Editorial

Contributo della letteratura all'unificazione dell'Italia

Paolo Cherchi
University of Chicago - Università di Ferrara

Il centocinquantesimo anniversario dell'unità nazionale d'Italia ci rende consapevoli del fatto che la letteratura italiana di cui siamo i divulgatori all'estero sia piú antica della nazione dalla quale prende il nome. Cosa comporta un'affermazione del genere? Che autori come Dante e Petrarca vadano in qualche modo delegittimati e considerati parte spuria del patrimonio letterario italiano? Certamente no, perché autori come Dante e Petrarca e numerosi altri sono decisamente "figli dell'Italia" ma ne sono stati anche i creatori nel senso che ne hanno caldeggiato l'unità molti secoli prima che questa si proclamasse nazione autonoma nel 1861. È il caso di dire che l'Italia sia figlia dei suoi figli, come recita il paradosso dantesco della "Vergine madre, figlia del tuo figlio". La spiegazione non è poi tanto complicata: la nazione italiana è esistita come idea letteraria molto prima dell'avvenuta unificazione sotto un'unica bandiera e sotto un unico governo; anzi si può dire senz'altro –e in parte lo dimostreremo– che la letteratura italiana sia stata uno dei fattori che hanno contribuito con maggior efficacia a creare la nazione da cui poi prende il nome. È un fenomeno pressoché unico in quanto le altre nazioni europee conoscono un processo diverso o addirittura opposto, perché normalmente si sono costituite simultaneamente o quasi ad una letteratura che accompagna la formazione nazionale e ne celebra le tappe e magari ne anticipa di poco la realizzazione. Rispetto a tale modello, in Italia vediamo che il rapporto fra unità nazionale –o almeno consapevolezza di una tale possibilità– e letteratura distinta dalle altre in quanto italiana, è affatto anomalo, perché prima sorge l'idea letteraria di nazione, e poi molti secoli dopo nasce la nazione come entità politica.

L'Italia è diversa dalle altre nazioni anche nel senso che nell'antichità, ai tempi di Augusto, era considerata una provincia romana che coincideva quasi perfettamente con il territorio della penisola, mentre altre zone, come la Gallia o la penisola iberica, erano divise in varie zone. Comunque non è un aspetto che ci interessa particolarmente se non per il fatto che tale unità antica dovette tornare alla memoria di quanti consideravano la penisola come uno spazio geograficamente e anche antropologicamente omogeneo. La nostra storia, ovviamente, può prendere avvio solo dal momento in cui questo territorio relativamente omogeneo per cultura e storia presenta una fisionomia, una lingua e perfino una toponomastica diversa da quella latina e vicinissima a quella attuale, quando insomma, tanto per intenderci, non si parlava piú di Gallia Cisalpina ma di Lombardia, quando non si diceva piú Mediolanum o Florentia ma Milano e Fiorenza. L'Italia che troviamo

attorno agli anni millecento/milleduecento è profondamente disgregata in città-stato che si chiamano comuni, in ducati e principati e stati controllati da poteri che non sempre sono regionali. Le prime grandi manifestazioni letterarie in Italia si hanno in provenzale e in francese antico, cioè le due lingue volgari allora assurte a grande prestigio, mentre in una lingua o dialetto vagamente italiano abbiamo solo dei frammenti di scarsissima diffusione. Il documento ritenuto il primo testo della letteratura italiana è il *Cantico di frate sole* di San Francesco, composto nel 1226, ossia un centoventi anni dopo che la Francia aveva la *Chanson de Roland*, considerabile come un poema nazionale. Il Cantico di San Francesco è considerato "italiano" non perché scritto in un italiano degno di assurgere a modello, ma perché parlava ad un pubblico vastissimo che possiamo chiamare italiano, nel senso che abitava nella penisola. Il *Cantico* ebbe "un pubblico italiano", e ciò costituisce la base culturale indispensabile per poter parlare di una letteratura non piú limitata all'ambito di un comune. Nel *Cantico* il popolo italiano riconosceva la propria unità e identità spirituale e religiosa.

Questo non vuol dire che esista già in potenza una nazione in senso moderno, perché tale idea è lontanissima dal comparire all'orizzonte delle culture occidentali. Forse è utile soffermarsi brevemente su questo concetto perché sarà fondamentale per il nostro discorso.

Intanto è utile ricordare che il concetto di nazione è relativamente moderno, o meglio, la versione moderna non è piú quella del Medioevo e neppure del Rinascimento, essendo un concetto diverso da epoca a epoca. Senza scomodare gli antichi romani –che per nazione intendevano quell'insieme di popolazioni che noi chiamiamo "genti" di una stessa stirpe–, partiamo dal Medioevo, ricordando magari che Liutprando, vescovo di Cremona, nel 968 scrive a Niceforo II, imperatore di Bisanzio, da parte dell'Imperatore del Sacro Romano Impero Otto I, precisando che una parte dell'Impero, reclamata da Niceforo come sua proprietà, appartiene di fatto alla nazione d'Italia per quello che riguarda la *gens*, ossia l'etnia e la lingua.[1] È una data altissima, ma già si parla di una combinazione di territorio e lingua come coordinate fondamentali per definire una nazione. Comunque il dato non può essere ritenuto autorevolissimo considerando che la sua rarità lo fa ritenere frutto di un caso. Semmai bisogna ricordare che le università nel Trecento erano ordinate per "nazioni" intese come unità etniche identificate dalla rispettiva lingua. O prendiamo il caso del Concilio di Costanza del 1414 con il quale si voleva porre fine alla situazione sconcertante in cui tre papi si dichiaravano simultaneamente e legittimamente eletti al soglio pontificio. A quel concilio erano quattro le nazioni ad essere rappresentate: quella inglese, quella francese, quella germanica e quella italiana. Senza dilungarmi a spiegare troppo (e magari vedere perché era esclusa la nazione ispanica), ricordo che la "nazione italiana" comprendeva non solo le popolazioni della penisola, bensí quelle della Jugoslavia, dell'Albania e della Gre-

[1] Cfr. John Henry Wright ed., *A History of all Nations from the Earliest Times, being a Universal Historical Library, by Distinguished Scholars*, vol. IX. p. 199.

cia con le sue isole. Essenzialmente la nazione italiana veniva ad identificarsi con le genti dell'area del Mediterraneo sud-orientale: un concetto allora vitalissimo quando comincia a profilarsi una divisione del mondo attorno ai concetti di Nord e Sud, e non tanto di Est e Ovest come avveniva nel mondo classico; tra l'altro è un concetto del tutto compatibile con la "geografia" della Chiesa.[2]

Il concetto di nazione come entità politica governata autonomamente da un re o da un corpo legislativo si forma lentamente fra il Seicento e il Settecento, e sono unità politiche che comprendono gruppi etnici o popoli diversi, come ad esempio l'impero asburgico nel Settecento formato dall'Austria, dall'Ungheria e da una parte dell'Italia del Nord. Il passo ulteriore è quello di identificare una nazione con un'unità di popolo che si riconosce in una lingua e in una tradizione, e che aspira a reggersi eleggendo i propri rappresentanti. È un concetto perfezionato dai pensatori romantici tedeschi, i quali, in una situazione alquanto affine a quella italiana, miravano a creare una nazione con una fisionomia del tutto nuova, ma che trovava legittimità in un momento particolare del passato: per i romantici tedeschi questo passato si identificava con la cultura dei Goti, mentre gli italiani lo identificavano col mondo di Roma. In quel passato si dava una combinazione di unitaria di terra e lingua, o di terra e sangue, da intendere come un omogeneo gruppo etnico. Tale concetto di nazione è quello che prevale anche oggi, e che –come è facile capire– ha anche potenzialità razziste e nazionaliste, e offre infiniti materiali per discutere sulla "identità" dei popoli. Comunque è sembrato utile chiarirlo perché, quando si parla di Dante e di Petrarca come precorritori dell'idea di una nazione italiana, si deve capire che in loro non era ancora matura l'idea di un'unità politica sovrana, come lo è per noi. A quei due sommi letterati spetta il merito grandissimo di aver prodotto due pilastri fondamentali nella visione di un'unità nazionale, due pilastri che sono rispettivamente l'unità linguistica e la consapevolezza di un'omogenea e compatta tradizione in comune, vale a dire due fattori che cementano l'unità di una nazione in senso moderno. I due autori appena menzionati, Dante e Petrarca, hanno contribuito prima e piú degli altri a creare la piattaforma su cui sorgerà l'idea di un'Italia unita, e col loro magistero hanno contribuito a programmarla. Dante e Petrarca sono due autori diversissimi, ma complementari nel senso che uno propone un'idea di unità italiana su basi linguistiche, mentre il secondo riporta tale unità alla matrice storica. Queste due visioni finiranno per integrarsi, ma per un lungo periodo vissero in modo talvolta parallelo talvolta antitetico e spesso si sono alternate. Seguiamo la complessa vicenda di questa storia fino al momento in cui verrà proclamata l'Unità d'Italia, costituita in una potenza politica e sovrana, con una lingua ufficiale e con un'identità fondata in buona parte sulla sua storia millenaria. Tuttavia non ci asterremo dal fare una puntata al periodo successivo,

[2] Per questo argomento si rimanda a Francesco Bruni, *Italia. Vita e Avventure di un'Idea*, pp. 109-112, con nutriti rimandi bibliografici alla letteratura sull'argomento. Utile anche Maria Serena Sapegno, *Italia, una tradizione poetica*.

cioè fino ai nostri giorni in cui vediamo che l'unità d'Italia viene contestata e che si auspica un ritorno al federalismo del tipo della lega lombarda del Duecento.

***

Dante fu il primo a identificare l'unità linguistica, o la famiglia linguistica prevalente nella penisola. È la lingua "del sí", bellissima, ben distinta dalle lingue letterarie che ai suoi giorni vigevano in Italia, ossia il provenzale e il francese. Già nella *Vita nova* egli distingue la produzione letteraria in latino da quella in volgare la quale fu utilizzata quando i poeti volevano farsi capire dalle donne amate e cantate nei loro versi. La *Vita nova* è una delle prime opere scritte in un volgare illustre italiano e inaugura con poche altre opere l'apparizione di una prosa d'arte italiana. Ma è nel *De vulgari eloquentia* che Dante, primo in assoluto, descrive una lingua moderna senza ricorrere ai metodi della grammatica usati per la lingua latina, la lingua della comunicazione internazionale, quindi fortemente codificata e standardizzata. Fino ad allora nessuna lingua in volgare era stata trattata nello stesso modo. Dante non scrive una "grammatica" dell'italiano, ma cerca di proporne un modello che basa su considerazioni estetiche e storiche. La lingua di base è quella che usa il "sí" come particella avverbiale affermativa, in altre parole la lingua degli abitanti della penisola. Dante vede che l'Europa è il dominio di una lingua trifaria, cioè una lingua in cui è possibile distinguere tre rami linguistici diversi, risalenti alla confusione babelica delle lingue. Questi rami sono lo slavo, il germanico e il latino. Quest'ultimo a sua volta si presenta come una lingua trifaria: il francese, il provenzale, e l'italiano. Sono lingue distinte l'una dall'altra come dimostra l'avverbio affermativo, per cui il francese è la lingua d'*oïl*, mentre il provenzale si contraddistingue dall'avverbio affermativo *oc*, e l'italiano è la lingua del *sí*. Sono lingue che hanno un'origine comune, come dimostra la vicinanza della parola "amour", "amor" e "amore", ma sono lingue aventi ciascuna una propria autonomia e un profilo unico. Ma per l'Italia Dante fa un'eccezione nel senso che identifica il dominio linguistico del "sí" con la terra in cui si usa.

Il suo progetto –ricordiamo– è quello di trovare un volgare illustre per comporre canzoni, un genere molto italiano, almeno per la struttura strofica e per l'uso dell'endecasillabo. Per identificare questo volgare egli considera la diversità geografica e linguistica dell'Italia, dividendo la penisola lungo la linea dell'Appennino, dalla Sicilia fino al Nord. Egli identifica quattordici parlate diverse –noi diremmo "dialetti"– e le valuta per le possibilità liriche che possono avere. È una rassegna minuziosa e accurata e costituisce anche un primo abbozzo di storia letteraria della penisola, a partire dai primi documenti delle origini (i canti delle scolte modenesi, ecc.) fino ai poeti siciliani e ai contemporanei, cioè quelli che noi chiamiamo i poeti siculo-toscani, quindi i poeti bolognesi come Guido Guinizelli. Il tutto è straordinariamente originale. C'è da dire che Dante conosceva i poeti siciliani nella versione già toscanizzata e questo gli creava la convinzione che nella penisola i poeti lirici avessero scritto in una lingua molto vicina a quella che lui

considererà la base del modello lirico che sta disegnando. Questa lingua sarebbe basata sul dialetto della Toscana.

L'identificazione lingua/territorio durerà fino all'unificazione dell'Italia e vive ancora oggi, integralmente assorbito dall'idea moderna di nazione. Dante in questa visione fu un grandissimo antesignano, e capí che non c'è nazione che non si identifichi attorno ad una lingua propria. Tanto è vero che Dante tornò spesso sul problema della lingua, e cambiò anche idea. Ad esempio rispose in modo diverso alla domanda se il volgare fosse piú nobile del latino, e nella *Commedia* abbandonò il modello di una lingua lirica, e per il poema trovò una lingua con un'escursione lessicale incredibile, capace di contenere livelli altissimi e infimi, a seconda delle necessità poetiche. E nel distinguere il latino dal volgare, osservava che il latino è una lingua fissata dalla grammatica (una lingua in un certo senso artificiale), mentre il volgare è una lingua mutevole perché vive con la storia del popolo che la usa. È una lingua che si muove nella storia, e che comunica in senso vitale, esistenziale e politico. E per questo la *Commedia*, benché tratti di argomenti sublimi come la giustizia divina, è scritta in volgare perché a Dante importa comunicare ai suoi lettori, a tutti i lettori, il messaggio di queste grandi verità. Solo cosí poteva parlare alle persone che comunicano con la "lingua del sí". E non è un caso se la *Commedia* getta le fondamenta per una nazione italiana, perché l'opera per il suo incomparabile prestigio e per la sua inimitabile potenza poetica fu letta dalle Alpi alla Sicilia, creando una prima forma di unità nazionale, legata per il momento al fattore linguistico. Nasce cosí un'entità fortemente identificata e possiamo già chiamarla un nucleo "nazionale" se non proprio una nazione, un'entità distinta da tutte le altre, e degnissima di esprimere i propri valori in una lingua sua propria.

Per quanto riguarda l'argomento dell'unità politica, Dante non immagina un'Italia unita sotto un potere autonomo e sovrano, ma rimane fermo alla nozione che l'Italia sia una provincia del Sacro Romano Impero. Sa benissimo che l'Italia è "serva" e "di dolore ostello", "non donna di provincie ma bordello" (*Purg*. VI, 76, 78), perché le lotte intestine la dilaniano e favoriscono le tendenze peccaminose, stimolano l'ingordigia di ricchezze e la perfidia del tradimento. E questo stato, sofferto dal nella sua vita d'esilio, secondo Dante sarebbe dovuto alla debolezza del potere imperiale che ha abbandonato l'Italia alle brame dei suoi signori; pertanto come rimedio egli invoca la venuta dell'Imperatore in Italia perché rimetta ordine nella vita civile e politica. Sono cose ben note per dover insistere sui particolari. Sotto questo aspetto Dante è un conservatore che rimane legato al modello del Sacro Romano Impero e non approva del tutto l'autonomia dei Comuni, né capisce la grande forza innovatrice che questi rappresentano. Comunque, non esiste indicazione alcuna di aver pensato Dante che una soluzione ai mali dell'Italia potrebbe venire dalla sua unificazione politica. Un'idea del genere era troppo prematura, e spunterà molto fugacemente solo con Machiavelli. Tuttavia Dante contribuisce a creare l'*humus* adatto al fiorire di quest'idea, facendo vedere che esistono le premesse per tale unità, e le indica nella lingua. Bisogna anche aggiungere che la

Commedia per molti secoli mantenne in piedi l'idea di un'appartenenza da parte di tutti gli italiani ad una cultura comune.

Petrarca avanza altri argomenti ugualmente importanti nella formazione dell'idea di nazione. Lo intuiamo subito se ricordiamo che tutta la sua produzione artistica è in latino, e del volgare si serve solo nel *Canzoniere* e nei *Trionfi*. L'attenzione di Petrarca s'incentra sulla storia e sulla tradizione storica dalla quale nasce l'Italia. Egli ricorda agli abitanti dello stivale che ciò che li unisce è una tradizione in comune, un retaggio di valori consolidati nel mondo di Roma e che devono servire da guida al vivere attuale perché la storia è *magistra vitae*. L'opera di Petrarca è molto piú frammentaria e dispersiva di quanto non sia quella di Dante, e per questo dobbiamo procedere in modo rapsodico raccogliendo testimonianze della sua visione dell'Italia.

Ci sembra opportuno cominciare da un'epistola metrica (III, 24) che racconta come nel 1353, lasciando Avignone per l'ultima volta, dall'alto del monte Monginevra, volgendo lo sguardo e guardando verso la valle Padana, salutava la terra italiana. Ne vedeva le città romane, le campagne sotto il sole di maggio, i fiumi e i castelli... e proruppe in questo saluto trascritto in un suo carme latino. Diceva –ma lo traduciamo in italiano:

> Ti saluto terra cara a Dio, santissima terra, ti saluto. O piú nobile, o piú fertile, o piú bella di tutte le regioni, cinta di due mari, e altera di monti famosi, onoranda un tempo di leggi ed in armi, stanza delle Muse, ricca di uomini e d'oro; al tuo favore s'inchinarono insieme arte e natura, per farti Italia, maestra del mondo... Tu darai un quieto rifugio alla mia stanca vita; tu mi darai tanto di terra che basti, morto, a coprirmi. Come lieto, o Italia, ti rivedo da questa vetta del Gebenna! Restano a tergo le nubi, mi batte in viso un'aura serena; l'aere tuo assorgendo con soavi movimenti mi accoglie. Riconosco la mia patria, e la saluto contento. Salve, o bellissima madre, salve, o Gloria del mondo.

Con questo saluto commosso Petrarca avvia il mito di una Roma non piú intesa come un deposito archeologico di rovine, ma come una città di uomini esemplari, la città che nella sua lunga storia produsse gli Scipioni e i Cicerone ma fu anche la sede del pontificato e divenne il centro della cristianità. Roma, dunque, simboleggia insieme la virtú degli antichi romani e il faro della cristianità, e Roma significa l'Italia che nel mondo antico era, appunto, la regione legata direttamente a Roma. Quando l'Italia verrà unificata, Roma sarà inevitabilmente la sua capitale perché cosí la consacra la sua storia millenaria.

Fra i numerosi passi che decantano l'Italia come terra privilegiata, possiamo stralciare qualche frase da una lettera scritta a Francesco Nelli il 31 maggio del 1356. Petrarca è ormai tornato in Italia e si è stabilito a Milano al servizio dei Visconti. La lettera in questione è scritta dopo un viaggio in Germania presso l'Imperatore Carlo IV di Lussemburgo. Da Milano Petrarca andò a Basilea, ma do-

vette procedere fino a Praga per poter incontrare l'Imperatore: un viaggio alquanto fortunoso e perfino pericoloso. Al ritorno scrive:

> Tu mi chiedi ch'io ti mandi l'epistola in lode dell'Italia che sembra ti abbia promesso. E veramente nulla mi è piú gradito che spesso e a lungo con te intrattenermi, e non nego che mentre percorrevo le campagne barbariche molte e varie cose mi vennero in mente da dire in lode di lei. E cosí mi accadde che non mai chiaramente come in quel viaggio conobbi la mia patria, insomma, m'accorsi quanto fosse bella l'Italia" (*Familiares*, XIX, 15).[3]

Sembra una scoperta tardiva, o quanto meno mai espressa in tali termini in tutti gli anni che Petrarca visse in Provenza. In ogni modo risulta chiaro che l'Italia è diversa dalle altre nazioni barbare per la bellezza che il cielo e la sua cultura di secoli le hanno dato; e questa differenza è un tratto che identifica l'Italia come un'entità geografica e perfino culturale diversa da tutte le altre, avente una continuità che risale a secoli di storia civilizzatrice. Non lascia dubbio su questo l'osservazione sulla barbarie delle campagne del mondo germanico, campagne che evidentemente non conoscono la sapiente cura che la cultura di Roma ha saputo dare alle terre della provincia di Roma, cioè all'Italia.

Ma non bisogna credere che questa visione quasi idillica rappresenti integralmente la posizione di Petrarca rispetto alla realtà italiana. Se in lui c'è qualcosa di visionario e di utopistico non è frutto di ingenuità, bensí è la dimensione normale presente in tutti i disegni di restaurazione di valori passati: l'impresa è talmente alta che un quoziente di sogno è inevitabile, e comunque va vista come la passione del sogno senza la quale viene meno il motore dell'azione. In ogni modo il fatto che Petrarca compisse missioni diplomatiche di alto impegno, e che venisse consultato da uomini di stato, significa che non poteva tenere gli occhi chiusi davanti alla situazione sociale e politica tutt'altro che idillica.

L'Italia che egli vedeva era già molto diversa da quella che avevano conosciuto suo padre e Dante, compagni di esilio. Non era piú il mondo dei comuni bensí quello delle signorie, cioè di potenti signori che finivano per accentrare nelle loro mani il potere di una città. La signoria fu l'evoluzione del sistema comunale, una sorta di rimedio alle lotte fratricide. E fu una soluzione che portò con sé vari problemi: in primo luogo il rafforzamento delle gerarchie aristocratiche, e la tendenza ad incrementare l'espansionismo territoriale che portava guerre e distruzione. Tuttavia col tempo il sistema delle signorie si assestò in un gioco di equilibri che portò grandi benefici all'Italia assicurandole una pace di molti decenni. Il sistema delle signorie promosse forme di mecenatismo fino ad allora sconosciute, e soprattutto creò un nuovo ruolo per gli intellettuali: non piú agenti attivi di politica ma consiglieri dei signori, diplomatici e promotori di idee e di ideologie. Questa nuova classe e ruolo degli intellettuali sarà uno dei fattori piú importanti della cultura umanistica e rinascimentale, e Petrarca fu uno dei corifei di questo rinno-

[3] Qui si cita la trad. di Enrico Bianchi contenuta in Francesco Petrarca, *Opere*, p. 1027.

vamento. L'emergere delle signorie, aveva incrementato il fenomeno delle milizie mercenarie nelle quali confluivano molti uomini di origine germanica specialmente nei periodi di sosta durante la Guerra dei Cent'anni combattuta nella vicina Francia: quando le condizioni climatiche o altro obbligavano a sospendere le azioni belliche, questi mercenari passavano in Italia ad arruolarsi sotto le insegne dei capitani di ventura che saccheggiavano o ricattavano paesi e città, facendo razzie di ogni tipo e seminando desolazione ovunque al loro passaggio. È la situazione che vediamo nella canzone che Petrarca dedica all'Italia, una delle poche canzoni politiche entrate nel *Canzoniere*.

La canzone all'Italia è uno dei primi grandi documenti, insieme all'invettiva dantesca del canto di Sordello (*Purg*. VI), attorno ai quali si formerà l'idea di un'Italia come unità distinta dalle altre, e questa idea e immagine fungeranno da manifesto che dopo vari secoli promuoverà e legittimerà l'unificazione e l'indipendenza della sovranità politica, insomma la creazione della nazione italiana. Per capire la novità di tale manifesto, si pensi alla canzone che Guittone d'Arezzo dedica a Firenze dopo la sconfitta di Montaperti: in essa non c'è l'idea di Italia, ma l'idea delle realtà comunali che lottano fra di loro per avere il sopravvento: se di manifesto si può parlare, esso è di natura localistica e tutt'al piú regionale.

La canzone petrarchesca "Italia mia, benché il parlar sia indarno" fu scritta nel 1344-1345, cioè negli anni in cui il poeta risiedeva a Parma da dove fuggí quando scoppiò la guerra fra la signoria di Parma e la signoria di Verona: tuttavia se questa fu l'occasione della canzone, le idee che figurano in essa sono presenti in varie epistole e in altri scritti petrarcheschi. Fra questi a noi interessa ricordare ancora il fatto che l'Italia sia "il dilecto almo paese di Dio"; che questi, creando le Alpi abbia posto una barriera naturale per difenderlo dalla "tedesca rabbia", identificata con le compagnie mercenarie che scorrazzano per l'Italia. La storia antica ci dice che Roma, prima con le armi prima di Mario e poi con quelle di Cesare, batté i barbari, per cui se l'Italia riesce a ritrovare il "l'antico valor" italico, distruggerà nuovamente le loro furie. Se questo avviene, le "spade pellegrine" o forestiere certamente lasceranno l'Italia se i signori riusciranno a trovare pace fra di loro. L'invocazione finale del poeta è che nella terra cara a Dio regni la pace, vale a dire la manifestazione piú alta del vivere civile, il frutto della cultura piú matura, la pace nella quale l'Italia deve ritrovare l'espressione piú alta della sua eredità e della sua storia.

E come Dante legò i suoi sogni politici alla discesa in Italia dell'Imperatore Enrico VII di Svevia, il quale avrebbe dovuto riportare la pace nella terra prediletta da Dio, cosí Petrarca alimentò i suoi sogni di un ritorno alla grandezza della romanità, seguendo e incoraggiando la vicenda di Cola di Rienzo, fino a quando si rese conto che il proprio sogno aveva trovato un esecutore impari, incapace di vivere all'altezza del proprio ideale.

Gli anni tra il 1347 e il 1354 Petrarca seguí con grande interesse ed entusiasmo la vicenda di Cola di Rienzo, il quale, autoproclamatosi ultimo tribuno della

Roma antica, avviò una specie di restaurazione dell'antica repubblica romana, guidata da criteri democratici rappresentativi, fondata sul principio di una legge uguale per tutti. Petrarca vide nelle idee e nei programmi del tribuno varie possibilità: quella di ripristinare una cultura politica di stampo repubblicano romano, quella cioè che nel tirannicidio attuato da Bruto Collatino e poi da Bruto figlio adottivo di Cesare aveva saputo trovare la via alla libertà dai tiranni e a trovare nel consenso del popolo la legittimità del potere. Nelle numerose lettere e nelle egloghe che Petrarca scrisse al neo-tribuno gli rimprovera di non aver saputo portare a fondo lo sterminio dei nemici anche quando li aveva in suo potere: questi nemici erano i potenti baroni e signori della città di Roma, fra i quali erano i Colonna ai quali Petrarca doveva certamente gran parte della sua fortuna sociale. La vicenda di Cola di Rienzo non ebbe una conclusione felice in quanto si era messo contro un nemico troppo potente quale era la Chiesa. Questa condannò Cola prima come eretico e poi come un vero sovversivo che voleva ridurre tutta l'Italia sotto la guida di Roma. La Chiesa, che aveva in quel momento la sede papale ad Avignone, si oppose con energia all'azione del tribuno, il quale peraltro con le sue azioni e i suoi lussi si era alienato proprio quel popolo che lo aveva sostenuto.

Comunque l'atteggiamento della Chiesa nei suoi riguardi ispirò a Petrarca i sonetti babilonesi, i sonetti di condanna radicale della corruzione della curia avignonese, e gli diede anche l'occasione di rompere definitivamente i suoi rapporti con la curia e con la città nella quale aveva passato tanti anni e che gli aveva dato tante possibilità sociali e culturali. Ma soprattutto ci rivela un aspetto importante per il nostro argomento, cioè la visione che Petrarca aveva dell'Italia politica e dei mali che la allontanavano dalla gloria antica: una nobiltà dispotica e ladronesca, litigiosa e del tutto obliosa delle glorie del passato. È una voce assolutamente nuova di stampo umanistico che pone la libertà e la giustizia come il fondamento del vivere civile, come assolutamente nuovi sono gli ideali repubblicani che trapelano da questo episodio. Si vede che lo sguardo sulla storia ormai non punta tanto a scoprire i disegni della Provvidenza, come accadeva per la generazione immediatamente anteriore, bensí a ricavarne insegnamenti civili e umanistici. La visione di un'Italia futura che ritorna al passato è impiantata sulla nozione che l'Italia abbia già uno stampo, un modello al quale deve ispirarsi. E Petrarca non dimentica che alla Roma antica si innesta la Roma cristiana, quindi Roma, e non Avignone, deve essere la sede del papato; e fra le ultime "ortatorie" di Petrarca è quella che esorta il Papa a riportare la curia a Roma. Anche questo è un punto centrale e nella storia dell'idea di Italia e nelle vicende della sua unificazione.

Nel complesso l'idea petrarchesca di un'Italia nazione è stata considerata tutta letteraria e priva di efficacia politica. Una critica di questo tipo fu mossa soprattutto da Gramsci il quale vedeva proprio nell'atteggiamento del Petrarca la quintessenza di quello che avrebbe caratterizzato gli intellettuali italiani, sempre "poco organici" e sempre chiusi nella loro torre d'avorio. L'accusa in questo caso è ingiustificata: di quale Italia poteva essere un "intellettuale organico", un

autore come Petrarca, se l'Italia era solo un nome – tra l'altro di natura culta, perché un'Italia entrata nel linguaggio popolare italiano, cioè un'Italia veramente esistente al livello culturale piú diffuso avrebbe dovuto dare "Itaglia" come esito fonetico normale; ed è risaputo che ancora nel Trecento pochi parlavano di Italia nel senso concreto, e parlavano invece di Lombardia o di regno angioino, mentre il concetto di Italia veniva inteso in senso "cumulativo" come un insieme di regioni e di entità politiche che trovano luogo nella penisola italiana. In questa situazione Petrarca ebbe il grande merito di "scoprire" o di riportare alla luce un'Italia che già esisteva, ovvero un'Italia "romana". Col tempo quest'idea si mostrò feconda perché attorno ad essa si costruí l'identità di una nazione.

È vero che le idee non sono ancora le cose, ma sono idee, appunto, che aspirano a tradursi in realtà. L'idea petrarchesca di un'Italia speciale, con una sua storia e un suo profilo culturale e geografico fu uno dei fattori che contribuí con grande efficacia a creare la nazione italiana. Essa compete con quella dantesca che è di natura diversa e tuttavia complementare. Per Dante l'Italia è una provincia autonoma dell'Impero: essa appartiene ad un'unità superiore, che ne legittima l'esistenza e ne garantisce la sicurezza. La sua fisionomia è quella di una confederazione di comuni i quale condividono e riconoscono la loro famiglia in una corte o aula dove si parla una lingua che identifica una gente e un popolo. Per Dante la lingua è il tratto distintivo, mentre per Petrarca questo fattore è di scarsissimo interesse. Anche Dante, dunque, crea un'idea feconda: l'Italia linguisticamente unita aspetta solo di esprimersi con una voce unica, cioè come nazione autonoma. Passeranno secoli prima che questo si realizzi, ma intanto il fatto che quest'idea sopravviva per secoli indica la sua forza e, come dicevamo, la forza delle idee si manifesta nella spinta e nella possibilità di tradursi in pratica.

Le due linee indicate, quella di Dante e quella di Petrarca, si dimostrarono fondamentali nel sostenere attraverso i secoli l'immagine e l'idea di un'Italia unita, e avranno tutta la loro freschezza originaria quando, secoli piú tardi, troveranno una concreta realizzazione. Nel corso della storia si sono alternate e incrociate e perfino combattute, ma nel fondo era chiaro che l'una senza l'altra rimaneva incompleta e inefficace. Per inverarle era necessaria una congiuntura politica, ma per crearla non bastavano tutte le penne dei letterati, le quali, però, potevano sottoscriverla e caldeggiarla, indicandole obiettivi e finalità che la forza della retorica rende persuasivi presso grandi moltitudini, ché senza il consenso del popolo la politica riesce piú difficile. Seguiamo per sommi capi le vicende della storia percorsa dalle idee di Dante e di Petrarca.

La cultura umanistica –che fiorisce nel contesto delle signorie– si concentrò con grande vigore sulla scoperta e sullo studio del mondo antico e specialmente di Roma. La filologia e tutte le discipline complementari, dall'archeologia allo studio delle belle arti, perfino dalla medicina allo studio delle religioni, e soprattutto gli studi sulla storia e sulle istituzioni civili e sulle vicende politiche, conobbero

un rigoglio mai prima visto. Alla luce di quegli studi si incrementò anche quello della geografia, e quindi della visione sempre piú chiara della posizione singolare e quindi "romana" dell'Italia in quanto unità geografica. Lo sguardo rivolto al passato distrasse dalla visione del presente, e pochi videro i pericoli che incombevano sull'Italia, sulla sua intrinseca debolezza di fronte ai paesi stranieri che vivevano sotto monarchie forti e con eserciti nazionali e non con milizie mercenarie come avveniva in Italia. Fra quei pochi fu il lucidissimo Machiavelli, il quale vide il grande pericolo della frammentazione e contenziosità delle signorie italiane, e capí che solo sopprimendo la molteplicità di stati autonomi ma con confini mutevoli, si poteva realizzare la pace nello spazio della penisola. Il segretario fiorentino fu tra i primissimi, se non il primo, a capire che la penisola italiana doveva essere unita politicamente sotto un solo "principe", il quale potesse essere in grado di difendersi con eserciti fatti dai suoi propri sudditi anziché da eserciti mercenari. *Il Principe* è un manifesto in difesa di questa tesi, e nella celebre conclusione del breve trattato l'autore sogna (è la parola che si conviene alla natura un po' utopistica della visione) di vedere un'Italia unita adesso che l'asse Firenze-Roma, grazie ad un papa della famiglia medicea, Leone X, sembra offrire la combinazione di forze atta a realizzare il grandioso progetto di unificare l'Italia. Per il nostro discorso è rilevante ricordare che la perorazione finale del *Principe* si chiude con i versi della canzone "All'Italia" di Petrarca:

> A ognuno puzza questo barbaro dominio. Pigli adunque l'illustre casa vostra [*i.e.* quella dei Medici] questo assunto [*i.e.* dell'unificazione dell'Italia] con quello animo, e con quella speranza, che si pigliano le imprese iuste, acciocché sotto la sua insegna, e questa patria ne sia nobilitata, e, sotto li sua auspicii si verifichi quel detto del Petrarca:
> Virtú contro a furore
> Prenderà l'arme; e fia il combatter corto
> Ché l'antico valore
> Negl'italici cor non è ancor morto.[4]

dove, oltre alla citazione precisa, si rileva l'uso del termine "barbaro" per indicare tutto ciò che non è italiano, cioè fuori dal mondo della grande cultura che è solo italiana e che continua quella degli antichi italici e di Roma.

Machiavelli, piú tardi, nei *Discorsi sulla prima Deca di Tito Livio*, sosterrà che un progetto del genere sia irrealizzabile, e riterrà addirittura che uno degli ostacoli maggiori per impedire l'unificazione dell'Italia sia costituito dallo stato della Chiesa.

Gli eventi contemporanei spiegano le preoccupazioni di Machiavelli. Nel 1498 Carlo VIII re di Francia era entrato in Italia e, secondo l'espressione di Guicciardini, l'aveva "conquistata con il gesso". Nel 1527 ci fu il "sacco di Roma" da parte imperiale che si era servita dei Lanzichenecchi. Erano due episodi che

[4] Niccolò Machiavelli, *Il Principe*, pp. 133-134.

lasciavano capire che la penisola fosse uno "spazio geografico" che la Francia e la Spagna si contendevano. La contesa si concluse nel 1559 col trattato di Cateau-Cambresis che lasciava la Spagna padrona di mezza Italia, dalla Lombardia al regno delle due Sicilie e di Sardegna, e varie altre parti. Non piú mercenari, dunque, ma potenze straniere diventate dominatrici dell'Italia. La storia d'Italia non poteva piú essere quella delle signorie. Si aggiunga a questi eventi la crisi religiosa e la Controriforma, e si capisce come presto la cultura italiana doveva scadere e perdere il lustro che aveva meravigliato gli stranieri venuti d'oltralpe a scoprire un mondo nuovo, una cultura molto avanzata e apparentemente impareggiabile. Il cambio però non avvenne immediatamente, e la vera decadenza della cultura e dell'economia italiana cominciò quando l'economia spagnola, cioè del potere dominante, doveva avviarsi anch'essa verso il declino. Lontana dal decadere, l'Italia ancora folgorava "i barbari" che vedevano lo sfarzo della Chiesa romana, l'arte del manierismo, gli scienziati e le accademie, la musica e soprattutto l'architettura barocca dei grandi maestri come Bernini. E la Roma che affascinava e che sembrava essere la capitale del mondo era la Roma moderna, decorata da quella antica, la Roma che cominciava a sostituire Firenze come capitale culturale.

Lasciamo per il momento il mito dell'antichità romana di matrice petrarchesco-umanistica, e vediamo il tema dantesco della lingua. L'Umanesimo privilegiò il latino e sembrò mettere in secondo piano il volgare; ma nel Cinquecento lo recuperò utilizzando l'esperienza fatta nell'apprendimento del latino. Infatti, se consideriamo come punto di partenza *Le prose della volgar lingua* di Pietro Bembo (1525), vediamo che il volgare viene elevato allo statuto di "grammatica", cioè di lingua codificata e quindi stabile, lingua che trova i suoi modelli di eccellenza negli scrittori toscani del Trecento, in particolare Petrarca e Boccaccio, mentre a Dante viene assegnato un ruolo pieno di riserve. Bembo, che era veneziano, preferiva il toscano alla "lingua cortigiana" o della zona padana in cui avevano pur scritto Boiardo e Ariosto e Mario Equicola. Sulle proposte del Bembo si accese un dibattito che durò per secoli, e prese il nome di "problema della lingua". Nel Cinquecento fu riscoperto il *De vulgari eloquentia* di Dante, e anch'esso fu un documento fondamentale nel dibattito a favore della "grammaticalizzazione" della lingua italiana, contrapposta alla tesi di una lingua viva quale veramente si sente sulla bocca dei fiorentini o di altri parlanti lombardi o meridionali. Queste vaste polemiche culminarono nella pubblicazione del *Vocabolario della Crusca* nel 1612, il primo del suo genere fra le lingue moderne. In quel vocabolario veniva sancita l'esistenza di una lingua nazionale, dalle Alpi alla Sicilia, in effetti già una lingua di una nazione italiana.

Ora, a partire dalla metà del Seicento il prestigio dell'Italia decade precipitosamente. Il suo legame al passato e all'antichità diventò un peso che impedí all'Italia di diventare moderna, e il faro della modernità, delle scienze, ma perfino della filologia classica, trovò una nuova sede in Francia e in Inghilterra. In Italia tutto languiva, e il ricordo di un passato glorioso era l'occasione di esercizi retorici e

niente altro. In l'Italia si comincia a sentire l'esosità della pressione fiscale e censoria dell'invasore, e serpeggia l'odio per la Spagna che esplode addirittura in rivolte popolari come quella di Masaniello a Napoli. L'Italia, una volta ammirata dagli stranieri, viene ora derisa o, peggio, dimenticata. L'idea dell'antica gloria denuncia chiaramente il fallimento di vivere all'altezza del proprio passato, e gli italiani sono portati a ripensare su quali valori possono fondare la propria identità. Essi non dicono piú "noi altri" col senso usato dagli umanisti i quali intendevano rilevare la continuità fra gli antichi romani e i moderni. Le antichità romane appaiono dei ruderi muti, incapaci di creare un messaggio.

Eppure questo senso di prostrazione finisce per creare una sorta di nuovo patriottismo che si manifesta in una polemica antispagnola e in genere anti-straniera, e nello stesso tempo in una fustigazione per l'Italia che sembra vivere in ozio e in letargo. Penso a personaggi come Traiano Boccalini o a Fulvio Testi, specialmente a quest'ultimo il quale, nelle sue canzoni all'Italia, si allontana perfino dal modello petrarchesco che vuole l'unità dell'Italia contro la rabbia tedesca. Fulvio Testi ritiene l'Italia incapace di scuotersi dal letargo in cui è caduta, e quindi i suoi lamenti non hanno il sentore di una riscossa ma di disperazione davanti ad un popolo capace solo di servire gli stranieri. Verso la fine del Seicento l'Europa deride lo stile barocco italiano, cosí vuoto e cosí artificiale, e perfino la lingua italiana viene considerata effeminata e priva di vigore: tali sono le accuse che il francese padre Bouhours mosse ai poeti italiani, suscitando una vivace risposta dal conte Orsi.[5]

Polemiche di questo tipo misero sulla difensiva l'Italia che fu costretta a rivedere il proprio passato, ma non piú quello antico e romano, bensí quello del Trecento e del Cinquecento, i secoli aurei per la lingua e per la sua produzione letteraria. Ciò riporta ad un passato che potremmo considerare piú "nazionale" nel senso che rivisita il mondo dei comuni dai quali nasce la vera storia dell'Italia moderna. In quello spirito di revisione nascono le prime grandi storie della letteratura italiana, e si attribuiscono i vizi del concettismo barocco non ad una tradizione endogena italiana, bensí all'influenza spagnola. Il primo Settecento conosce questo penoso risveglio ad una realtà nuova, dovuta anche al cambio dei dominatori che non sono piú gli spagnoli, ma gli austriaci e i Borboni. Nel secondo Settecento l'Italia conosce un rilancio della propria immagine con il movimento Neoclassico, ma ormai non è un movimento esclusivamente italiano. Semmai la vera novità in Italia arriva con le notizie della rivoluzione francese e con le invasioni napoleoniche che lasciano una semente insopprimibile di aspirazioni nazionali e lasciano intravedere la possibilità di un'unificazione politica e sovrana.

Entriamo nel periodo del Risorgimento, il periodo che creò la congiuntura politica per unificare l'Italia. Il concilio di Vienna non impedí la disgregazione degli imperi e da essa emerse l'idea di nazione moderna: un popolo, un sangue,

[5] Su questa polemica si vedano Maria Grazia Accorsi e Elisabetta Graziosi, "Da Bologna all'Europa: la polemica Orsi-Bouhours", *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 93 (1989), pp. 84-136; Andrea Battistini, *Il Barocco: cultura, miti, immagini*, pp. 254-261.

una terra e una lingua, con sovranità politica e giuridica. Per l'Italia questo passo non era facile perché bisognava fare prima *tabula rasa* dei vari stati disseminati nella penisola, e fra questi importantissimo era quello della Chiesa, cosí diverso da tutti gli altri stati laici. Varie furono le proposte:[6] dalla forma repubblicana, sostenuta dalla Giovane Italia, a quella del federalismo proposto da Gioberti che in questa formula vedeva la possibilità di riaffermare un "primato mondiale" italiano, mettendo a capo della confederazione il Papa; e accanto al federalismo giobertiano si può ricordare anche quello del Cattaneo. Prevalse poi la soluzione di chi aveva il potere per realizzare il piano, cioè quello della casa Sabauda, e l'Italia diventò uno stato a costituzione monarchica. Ciò avvenne per la prima volta or sono 150 anni fa. Mancava Roma, e tutta la tradizione letteraria di secoli la reclamava come la capitale della nuova nazione, tanto che era indispensabile conquistarla onde coronare il sogno che, lanciato da Petrarca e da Machiavelli, era diventato un imperativo fondamentale della cultura italiana, e questa spinta di natura originariamente letteraria costituí l'ultima azione verso l'unità d'Italia.

Che cosa rimaneva dei due fattori con i quali abbiamo aperto il nostro discorso, il fattore linguistico e quello della tradizione romana antica? Essi sopravvivono ma in modo modificato, come è facile capire. In genere possiamo dire che nella cultura Romantica la palma va a Dante, mentre Petrarca recede nella penombra. La scomparsa di Petrarca non è assoluta; e se infatti ricordiamo i versi dell'inno di Mameli che dicono "l'Italia s'è desta, / con l'elmo di Scipio s'è cinta la testa", vediamo la combinazione di immagini di un Fulvio Testi e dell'antico orgoglio della virtú romana ricordato da Petrarca, e impersonato da quello Scipione Africano, una delle glorie piú alte del valore militare romano. Nel complesso, però, è vero che il mondo risorgimentale-romantico predilige il Medioevo in quanto vi si rinvengono le vere origini della nazione moderna, e in quanto il Medioevo è passionale e non freddo e composto come il mondo classico. Quindi preferisce Dante e le sue soluzioni linguistiche benché non quelle del *De vulgari eloquentia* ma quelle della *Commedia*, cosí espressiva e democratica, cosí popolana e aristocratica insieme, cosí realistica e sublime. La *Commedia* è un immenso manifesto di giustizia e di passione politica capace di raccogliere attorno a sé l'intero popolo italiano; in questo senso nessun'altra opera può starle a fianco. Ma il potenziale populismo della *Commedia* portò delle reazioni, e questa volta la voce di Petrarca con il suo culto della compostezza formale serví da bastione contro l'ondata del "manzonismo degli stenterelli" e contro il dantismo privo della genialità del grande fiorentino. Basti pensare a Carducci e alla sua metrica barbara per sentire ancora una volta l'insorgere della classicità come segno distintivo della vera e grande cultura italiana. E la presenza petrarchesca con il suo appello all'eleganza formale e con il suo modello morale e politico della Roma antica spunta continuamente nella cultura dell'Italia unificata: lo si ritrova nella cultura della *grazia* e del

[6] Per le proposte sul modo migliore di unificare l'Italia si rimanda a Giulio Bollati, *L'Italiano: il carattere degli Italiani, come storia e come invenzione*.

design, perfino nelle manifestazioni della liturgia fascista. Quindi il culto lanciato da Petrarca e dall'Umanesimo non è mai morto, né è mai giaciuto inerte.

Naturalmente l'unificazione dell'Italia ha portato con sé tutta una serie di problemi che né Dante né alcun letterato o pensatore anteriore all'unificazione avrebbe potuto prevedere. Si ripete spesso il detto che "una volta fatta l'Italia, bisognava fare gli Italiani", detto attribuito, ma forse erroneamente, a Massimo d'Azeglio. È un detto che richiede una smentita, e in parte il nostro discorso ha cercato di fornirla, mostrando che esisteva fin dal Trecento l'idea di un'Italia unita linguisticamente e consapevole di essere l'erede piú diretta e legittima della gloria di Roma. Naturalmente bisogna intendersi sui numeri: la percentuale degli Italiani che, poniamo, nel Settecento, era in grado di leggere e parlare l'italiano era diffusa in tutta la penisola, ma si tratta di numeri relativamente bassi. I dialetti erano i mezzi di comunicazione predominanti. Lo stesso si può dire della consapevolezza relativa all'eredità romana.

Una volta fatta l'Italia, bisognava fare scuole e programmi che rendessero capillari gli effetti dell'unità nazionale. Il vecchio quadro della confederazione di vari stati, se di fatto fu superato legalmente, non è detto che abbia avuto il corrispettivo nella vita pratica. Persiste ancora oggi la grande divisione economica e culturale fra Nord e Sud, e il movimento della Lega intende contestare l'utilità di un'unità nazionale. I problemi dell'immigrazione sono una versione nuova delle infiltrazioni di popolazioni estranee al nucleo della *gens italica*; la democrazia parlamentare è un fatto del tutto nuovo nella cultura italiana, e vissuto solo, e in parte, nella civiltà dei comuni. La televisione ha potenziato la versione romanesca della lingua italiana, tanto che oggi il toscano è sentito come un dialetto. Oggi vediamo che la Roma *caput mundi* è vilificata come "Roma ladrona", e ci sono *leader* che dall'alto del Carroccio muovono spesso il dito in favore del popolo lombardo.

Cercare in tutti questi fenomeni la presenza degli elementi danteschi e petrarcheschi che portarono all'unità d'Italia è impresa che esula dalle nostre competenze ma anche dai nostri propositi. Qui volevamo solo dimostrare che la letteratura ha fatto l'Italia, o quanto meno ha contribuito in modo potente a farla. Non finisce mai di stupire un fatto forse unico: i nostri antenati hanno scritto in una lingua che per secoli non ha avuto grandi mecenati né istituzioni che la proteggessero; ha avuto solo delle persone che credevano nella sua forza di assimilare dialetti diversi e delle persone convinte della bellezza dell'idioma del "sí" privo di qualsiasi ufficialità. Questa lingua, comunque, riuscí a crearsi un pubblico che, col passare dei secoli, si costituí in nazione avente per lingua ufficiale quella dei Dante e dei Petrarca.

Bibliografia

Accorsi, Maria Grazia, Elisabetta Graziosi, "Da Bologna all'Europa: la polemica Orsi-Bouhours", *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 93 (1989), pp. 84-136.
Battistini, Andrea, *Il Barocco: cultura, miti, immagini*. Roma, Salerno, 2000.

BOLLATI, Giulio, *L'Italiano: il carattere degli Italiani, come storia e come Invenzione*. Torino, Einaudi, 1996.

BRUNI, Francesco, *Italia. Vita e avventure di un'idea*. Bologna, il Mulino, 2010.

MACHIAVELLI, Niccolò, *Il principe e Le Deche*. Milano, Istituto Editoriale Italiano, 1925.

PETRARCA, Francesco, *Opere*, ed. di Enrico Bianchi. Firenze, Sansoni, 1993.

SAPEGNO, Maria Serena, *Italia, una Tradizione Poetica*. Roma, Aracne, 2004.

WRIGHT, John Henry ed., *A History of all Nations from the Earliest Times, being a Universal Historical Library, by Distinguished Scholars*. Philadelphia/New York, Lea Brothers, 1905.

"Ma Garibardi non fu omu sinceru": i Mille in Sicilia nella canzone popolare

SABINA LONGHITANO
Universidad Nacional Autónoma de México

Introduzione

Come ci dice Bermani, alla fine degli anni settanta del secolo scorso, un fondamentale articolo di Jacques Le Goff stabilisce l'importanza delle fonti orali nella metodologia storiografica attuale.[1] Le fonti orali sono fonti narrative, dice a sua volta Sandro Portelli, per cui la loro analisi "non può prescindere dalle categorie generali dell'analisi del racconto",[2] e ciò che le rende specifiche, procede Portelli, sono non tanto le informazioni che ci danno sugli avvenimenti, quanto sul loro *significato*: "Il dato insostituibile che le fonti orali impongono allo storico [...] è quello della soggettività dell'informatore [...]. Ci informano non solo sui fatti ma su quello che essi hanno voluto dire per chi li ha vissuti e li racconta" (p. 154). E prosegue spiegando che le fonti orali delle classi subalterne formano parte della tradizione narrativa popolare, dove le distinzioni fra generi narrativi sono tracciate e percepite diversamente che non dalle classi colte: compiti informativi possono essere affidati anche a un racconto fantastico o a una composizione poetica, e quindi la distinzione fra vero e falso si applica in maniera diversa. In mancanza di forme narrative orali dedicate specificamente alla narrazione storica, la narrazione di fatti storici, il mito, la leggenda e la poesia tendono ad intrecciarsi (cfr. p. 153).

All'interno delle fonti orali, documenti preziosi sono i canti popolari, che per secoli costituirono uno spazio privilegiato e formalizzato di tradizione orale per le culture subalterne, rappresentando una visione culturale *altra*.

Il patrimonio di canti popolari italiani, vario e differenziato per aree e regioni, è ricchissimo di canti incentrati sulla narrazione di fatti storici. In questo studio si presenteranno due canti inediti, sulla spedizione dei Mille in Sicilia narrata dal punto di vista dei contadini, che insorsero per ragioni proprie, molto diverse da quelle dei mazziniani nonché dei monarchici cavouriani, determinando il rapidissimo successo dei garibaldini; ma ciò non impedí la loro crudele repressione all'indomani dell'annessione della Sicilia al Regno di Sardegna, giacché la loro visione del mondo era irrimediabilmente *altra*, costituendo una minaccia per il moderno stato liberale. Questi contadini erano visti come attentatori alla proprietà privata, base unica e indiscussa del patto sociale, e portatori di valori etici ed estetici troppo diversi da quelli della borghesia pre unitaria: sia quella piemontese (mazziniana o cavouriana che

[1] Cesare Bermani, "Considerazioni sulla memoria, la storia e la ricerca sul campo", in Cesare Bermani, Antonella De Palma ed., *Fonti orali. Istruzioni per l'uso* p. 15.

[2] Sandro Portelli, "Problemi di metodo", in Cesare Bermani ed., *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*, p. 152.

fosse), sia quella siciliana, inizialmente filoborbonica, e saltata sul carro del vincitore quando messa di fronte alla irriducibile radicalità delle istanze contadine, alla minaccia costituita dalla loro alterità.

Nel travagliato processo di costituzione dell'identità nazionale italiana, la figura di Garibaldi è stata, ed in una certa misura continua ad essere, un'icona laica: la mitizzazione dell'impresa dei Mille rispose alla necessità di legittimazione del potere sabaudo, ma soprattutto alla creazione di una difficile e ambigua identità nazionale. Garibaldi è "il personaggio che piú di ogni altro incarna le aspirazioni radicali del Risorgimento. Nell'eroe dei due mondi sono riposte le speranze di quanti auspicano una caduta del papato e, contemporaneamente, della monarchia sabauda. Ma in Garibaldi si riconoscono anche coloro che attendono giustizia sociale".[3] Garibaldi fu spesso considerato un personaggio "di sinistra", e per questo poco amato e poco citato nelle canzoni della propaganda fascista, e invece recuperato come immagine dalla sinistra unita nelle prime elezioni del parlamento, nel 1948, in cui Partito Comunista e Partito Socialista si presentarono insieme con il nome di "Fronte Democratico Popolare lista Garibaldi".

A partire dagli anni sessanta del Novecento è stata fatta una vasta rilettura critica del Risorgimento italiano, da cui si era cercato di scrostare, per dirlo con Consolo, "tutto lo strato di oleografia e di retorica da cui era stato coperto".[4] Questo studio vuole contribuire al lavoro di approfondimento storico, pubblicando due canti popolari finora inediti, non presenti nelle classiche raccolte di Vigo, Salomone Marino, né in quella moderna di Uccello.[5]

Una trattazione di questi aspetti si riserva a studi posteriori. Ma qui esporrò anche riflessioni sull'uso, il riuso e la circolazione del canto, e sul significato storico e politico della sua tradizione.

Nell'età moderna, a partire dalla Rivoluzione francese, come dice Privato, "la politica, come pratica fino ad allora riservata ai ceti aristocratici e alto borghesi, diviene strumento di socializzazione anche per le classi popolari. Segni, emblemi, linguaggi e modi di comunicare subiscono una metamorfosi radicale".[6] Nasce un'iconografia rivoluzionaria che si affianca a quella religiosa, stabilisce i propri dogmi e i propri emblemi, accompagnati da "inni laici" (*id.*), come le feste reli-

[3] Stefano Pivato, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*, p. 17.

[4] Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 179.

[5] Lionardo Vigo, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani* (1870). Salvatore Salomone Marino, *Canti popolari siciliani*: *in aggiunta a quelli del Vigo* (1892). In realtà quest'autore riporta nella sua raccolta principale pochi canti storici relativi al Risorgimento, argomentando che non si tratta di canti anonimi bensí di canti d'autore, e perciò non propriamente popolari. Dedica altresí un articolo ai canti storici del 1848: "La rivoluzione siciliana del 1848-49 nei canti popolari siciliani". Antonio Uccello riunisce *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani* nel 1978. Nella mia analisi ovviamente manca l'evidenza della *performance* dei canti, una registrazione della sua esecuzione nonché riferimenti alle circostanze della stessa. E manca anche la trascrizione musicale, che per quanto parziale è necessaria negli studi di storia orale.

[6] S. Pivato, *op. cit.*, p. 5.

giose dai canti sacri e liturgici. Gli inni laici sono in generale canti d’autore, scritti prevalentemente da intellettuali, in italiano e non in dialetto, a volte in un italiano “popolare”, altre in una lingua estremamente colta e letteraria, come l’interessante corpus dei canti anarchici; ciononostante, la loro diffusione prevalentemente orale e la loro funzione di creazione e mantenimento di una identità e memoria storica collettiva, la capacità di dar voce ai sogni e i desideri, all’immaginario e non solo ai fatti, li accomuna ai canti popolari. “Per un pubblico scarsamente alfabetizzato, il canto esercita la stessa funzione che su altri piani giocano l’iconografia e le fonti letterarie per la trasmissione della memoria del Risorgimento” (p. 16).

Nella peculiare situazione culturale italiana, il canto popolare (di tradizione orale, con forme e strutture ben definite, modalità espressive e musicali tipiche) assunse anche, con risultati interessanti, alcune delle funzioni del cosiddetto inno laico, cioè un canto “moderno” (con linee melodiche operistiche o da marcia militare) con funzione essenzialmente celebrativa e propagandistica.

Il primo canto su Garibaldi dei sdue inediti che si esaminano è proprio un esempio di canto popolare che copre la funzione apertamente propagandistica e celebrativa tipica dell’inno laico:

Garibaldi Popolare	**Garibaldi Popolare**
Ciuri di linu, ciuri di linu guarda l’amuri miu quant’è baggianu russu vestitu di garibaldinu	Fiore di lino, fiore di lino guarda l’amore mio com’è elegante rossovestito da garibaldino
Ch’è beddu Caribardi ca mi pari Santu Michele arcangilu daveru! Li siciliani vinni a liberari pi’ vindicari a chiddi ca mureru. Quannu talía a Gesú Cristu pari quannu cumanda, Carlu Magnu veru!	Com’è bello Garibaldi che mi pare San Michele arcangelo davvero! È venuto a liberare i siciliani per vendicare quelli che sono morti. Quanno guarda sembra Gesú Cristo quando comanda, Carlo Magno in persona!
Garibardi supr’o ponti chi vinniva pumadoru a bilanza non ci iva Caribardi s’offenniva.	Garibaldi sul ponte che vendeva pomidoro la bilancia non gli funzionava Garibaldi si indignava.
Ch’è beddu Caribardi ca mi pari Santu Michele arcangilu daveru! Li siciliani vinni a liberari pi’ vindicari a chiddi ca mureru.	Com’è bello Garibaldi che mi pare San Michele arcangelo davvero! È venuto a liberare i siciliani per vendicare quelli che sono morti.
Evviva Caribardi generali! Evviva donna Anita sò mugghieri! Evviva, evviva evviva! Evviva, sempri evviva!	Evviva Garibaldi generale! Evviva donna Anita, sua moglie! Evviva, evviva evviva! Evviva, sempre evviva!

È Caribardi primu generali chi d'ogni guerra porta vincitoria c'a gghiutu 'n cu...bba a li napulitani e resterà a lu mundu per memoria. Ciur'i cucuzza guarda l'amuri miu quand'è ca passa cu' la cuccarda e la camicia russa.	È Garibaldi il miglior generale che da ogni guerra riporta vittorie che è andato in cu...ore ai napoletani e resterà al mondo in memoria. Fiore di zucca guarda l'amore mio quand'è che passa con la coccarda e la camicia rossa.

Cantato come un canto solo dal cantastorie calabrese Otello Profazio negli anni Settanta,[7] si tratta in origine di vari canti separati: il primo, il tipico stornello siciliano o *ciuri* (la prima e l'ultima strofa nella versione qui citata); il secondo "Chi beddu Garibaldi" (la terza strofa), entrambi attestati in quanto tali da Uccello;[8] la seconda, la quarta e la quinta strofa sono attestate solo nella versione di Profazio. Garibaldi è rappresentato come un bellissimo angelo vendicatore –un *vero* S. Michele Arcangelo–, come Cristo in persona, e come un grande condottiero –un *vero* Carlo Magno, che nella cultura popolare era fondamentalmente uno dei protagonisti dell'Opera dei Pupi–. Di Garibaldi si celebra la vittoria sui Borboni con un eufemismo che allude a un'espressione volgare: "c'a gghiutu 'n cu...bba a li napulitani".[9] Si celebrano inoltre i volontari garibaldini, splendidi nella loro camicia rossa, che sembrano brillare della luce riflessa dal loro generale.

La sete di giustizia di Garibaldi si rappresenta con una piccola allegoria: Garibaldi su un ponte, come un comune venditore di pomodori, che si indigna ("s'offenniva") perché "la bilancia non funziona". Musicalmente questa strofa è una citazione della marcetta austriaca *Flik Flok*, la cui melodia in italiano veniva cantata come: "Garibaldi fu ferito/ fu ferito in una gamba/ Garibaldi che comanda/ che comanda i bersaglier".

Ma a questa visione se ne oppongono altre, all'indomani della tragica repressione di Nino Bixio dell'estate 1860 e dopo l'annessione ufficiale del regno delle due Sicilie allo stato sabaudo. "L'isolamento delle masse, specialmente quelle contadine, il loro desiderio di migliorare le proprie condizioni di vita, l'incapacità dei democratici di conservarne l'appoggio mediante un 'concetto' veramente rivoluzionario, sono temi ricorrenti negli scritti critici e militanti pubblicati in quegli anni".[10]

Non a caso molti degli scrittori siciliani furono antirisorgimentali, o comunque molto critici sul Risorgimento: ricordiamo, fra le altre, la novella di Giovanni Verga "Libertà" (il cui senso è tutto racchiuso nello straziante finale: "Il carbonaio, mentre tornavano a mettergli le manette, balbettava: Dove mi conducete? In ga-

[7] "Garibaldi Popolare" si trova nel disco *L'Italia cantata dal Sud* edito da Cetra nel 1970.

[8] A. Uccello, *op. cit.* , pp. 178-179.

[9] In un verso citato da Uccello (*op. cit*., p. 193) nel contesto di un altro canto, c' è una variante di questo verso: "ch'ha juto 'n puppa a li napulitani", che presenta comunque lo stesso doppio senso.

[10] *Storia d'Italia Einaudi*, Vol. III, *Dal primo Settecento all'Unità*, p. 454.

lera? O perché? Non mi è toccato nemmeno un palmo di terra! Se avevano detto che c’era la libertà”), quella di Pirandello, “L’altro figlio”, varie pagine di Sciascia (che ha scritto fra l’altro un’acutissima ricostruzione dei fatti di Bronte), *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa.

E non è neanche un caso che l’interesse per una rilettura del Risorgimento in Sicilia risorga dopo il ’68 e durante tutti gli anni settanta, anni in cui si rifletteva sulla sconfitta del movimento operaio al Nord e di quello dei braccianti agricoli al Sud, sulle promesse non mantenute del dopoguerra e sul difficile futuro del movimento studentesco contemporaneo. Da qui l’interpretazione dei canti su Garibaldi nel contesto di un rinnovato interesse nei confronti del canto popolare e delle fonti orali negli anni settanta, ma anche la rilettura dei fatti di Alcara Li Fusi –a partire dai documenti dell’epoca– operata negli stessi anni da Vincenzo Consolo ne *Il sorriso dell’ignoto marinaio*. E non è un caso che questi canti siano arrivati fino a noi, giovani militanti siciliani antagonisti e antimafiosi negli anni ottanta, impegnati nella lotta per la casa e per gli spazi sociali, appartenenti al movimento delle occupazioni urbane di spazi sfitti, nei quartieri ad alta densità mafiosa di Catania. Sulla rivolta contadina di Alcara Li Fusi è anche uscito, nel 2000, un romanzo di un giovane alcarese, Giuseppe Stazzone, intitolato *Porci battezzati*.

I canti popolari vengono insomma usati e riusati, e cambiano e vengono reinterpretati secondo il momento storico e le necessità politiche del proprio presente.

Garibaldi in Sicilia

Nei fatti che precedono l’Unità d’Italia confluiscono istanze diverse e a volte contrapposte: la questione sociale, e in particolare la riforma agraria, a cui erano sensibili, almeno in linea di principio, i democratici mazziniani repubblicani, era pressoché ignorata dai liberali borghesi cavouriani, che appoggiavano i Savoia. Inoltre bisogna considerare gli interessi politico-economici di Francia e Gran Bretagna: la prima mirava ad accrescere il proprio potere sull’Italia, creando un protettorato sullo Stato Pontificio e imponendo un principe francese nelle Due Sicilie, mentre la seconda iniziò ad estendere il suo potere nel Mediterraneo in seguito alle guerre napoleoniche, contendendo spazi ai Borboni. A partire dal 1848, la Gran Bretagna concesse ingenti prestiti ai Savoia per intraprendere le guerre di unificazione nazionale. L’intenzione di spodestare i Borboni, che venivano descritti dalla propaganda britannica come dei veri tiranni, era sempre piú chiara.

In Sicilia, l’insurrezione del ’48 non era mai stata del tutto repressa, e i focolai di rivolta si erano ravvivati e diffusi nel 1859. L’idea degli intellettuali mazziniani era quella di utilizzare a fini tattici lo spirito di rivolta che serpeggiava tra i contadini come mezzo per fare sollevare le masse passive, ma sempre sotto la guida delle classi medie: ciononostante, fu nelle campagne e non in città che esplose

l'insurrezione, che i contadini sentirono come una continuazione diretta del '48 e i mazziniani non furono capaci di canalizzare.[11]

Fu proprio l'insurrezione contadina, che consentí ai garibaldini di muoversi in un terreno sconosciuto, protetti dalle popolazioni e affiancati da volontari locali, a determinare in maniera decisiva il fulmineo successo della spedizione del Mille: l'undici maggio 1860 Garibaldi sbarca a Marsala; il 14, a Salemi, si proclama dittatore della Sicilia in nome di Vittorio Emanuele re d'Italia, il 27 maggio entra a Palermo. L'armistizio con le truppe borboniche, stipulato il 30 maggio e prorogato fino al 6 giugno, segnò praticamente la fine del governo borbonico in Sicilia (pp. 497-499).

Il movimento contadino continuò a crescere fra giugno e agosto, "rivelando chiaramente i suoi profondi moventi sociali, cosí remoti da quelli patriottici della guerra garibaldina" (p. 500). Dopo la liberazione di Palermo, Crispi aveva decretato che a tutti i combattenti sarebbe spettata una quota del demanio comunale, ma la richiesta dei contadini in rivolta –cosí come nel '48– era quella di suddividere non solo le terre demaniali, ma anche i demani usurpati in precedenza da nobili e borghesi. Per Garibaldi e Crispi questo conflitto di classe era intollerabile: da buoni mazziniani credevano nelle riforme democratico-liberali e in una armoniosa collaborazione fra le classi sociali, per mezzo di decreti a favore del libero scambio, stabilendo l'obbligo legale di pagare gli interessi per tutti i prestiti avuti dallo Stato (non esclusi quelli concessi dai Borboni), e creando degli ammortizzatori sociali come un programma di lavori pubblici per ridurre la disoccupazione, il tentativo di calmierare i generi di prima necessità e l'istituzione di asili di infanzia. In ogni caso, la proprietà privata e l'ordine pubblico andavano salvaguardati ad ogni costo, perciò, dopo aver inizialmente emesso decreti a favore dei contadini, Crispi usò la mano dura, comminando la pena di morte per l'omicidio, il furto e il saccheggio.

Tuttavia, lontano da Palermo, nelle montagne dell'interno dell'isola la struttura amministrativa locale era stata scardinata dalle rivolte contadine. In molti casi si ebbero delle vendette nei confronti dei proprietari terrieri, e ciò fu la causa della ricostituzione di compagnie armate finanziate dai possidenti, che di fatto mantenevano l'ordine pubblico. Fu in questo momento che la classe dominante siciliana –incapace di gestire le rivolte contadine– fu costretta a chiedere l'appoggio dei garibaldini, abbandonando i Borboni e rinunciando alle proprie istanze autonomistiche (*id*.). Proprio nel momento in cui la perdita dell'appoggio dei contadini venne accelerata dal tentativo del governo rivoluzionario di imporre la coscrizione obbligatoria, sia la classe dominante che il ceto medio locale, che si erano opposti a Garibaldi, ora parteggiavano e si univano al vincitore, terrorizzati dalle rivolte contadine e del proletariato urbano.

Il rifiuto dei siciliani nei confronti della coscrizione obbligatoria ben si esprime in questo canto:

[11] Cfr. la menzionata *Storia d'Italia Einaudi*, p. 497 e nelle citazioni che seguono.

La leva	**La leva**
Ora che vinni lu misi di maggiu ci sta la leva e non mi pari veru li fimmineddi fannu 'n piantu amaru la megghiu giuvintú soldati ieru.	Ora che è venuto il mese di maggio c'è la leva e non mi pare vero le donne fanno un pianto amaro la meglio gioventú vanno soldati.
Vulemu a Caribardi, però senza la leva *e s'iddu fa la leva, cambiamu la bannera.* (2)	*Vogliamo Garibaldi, però senza la leva* *e se lui fa la leva cambiamo la bandiera.* (2)
A Torino ci aspetta lu sovranu facimu li sett'anni e poi tornamu. Quant'è chiu' bruttu si ce maritamu cu na catina ai pedi sempri simu.	A Torino ci aspetta il sovrano facciamo i sette anni e poi torniamo. Com'è piú brutto se ci siamo sposati con una catena ai piedi sempre restiamo.
Vulemu a Caribardi...	*Vogliamo Garibaldi...*
Caru cumpari e cosa t'ai da diri? E cu sta leva comu s'av'a fari? Tutti suldati n'avemu de iri e n'autri ott'anni ci vonnu pi' tunnari.	Caro compare, cosa ti devo dire? Con questa leva come si deve fare? Tutti soldati dobbiamo andare e altri otto anni ci vogliono per tornare.

Si tratta di un canto piuttosto noto, come il precedente attestato sia in Vigo[12] che nel repertorio del cantastorie calabrese Otello Profazio. È di nuovo un canto popolare con funzione di canto sociale –in questo caso un canto di protesta–, con una struttura melodica molto semplice ed abbastanza simile alla precedente (per via del ritornello), pochi melismi, in generale piú simile alla forma "storia" (o ballata) che alla forma "lirica" (o melismatica).[13] È databile esattamente al maggio del 1860, a cui rimonta il tentativo fallito di istituire la coscrizione obbligatoria, come riporta la *Storia d'Italia* citata: "Nell'estate Garibaldi e Crispi dovettero cedere, concedendo esenzioni e poi un rinvio generale a dopo il tempo del raccolto. Ma in questo periodo, le forze governative garibaldine avevano già cominciato ad identificarsi con i ceti dominanti locali, i proprietari borghesi che erano succeduti nel possesso delle terre ai baroni feudali decaduti" (pp. 500-501).

Fra maggio e luglio 1860 ci furono rivolte contadine a Bronte, Nicosia, Regalbuto, Cesarò, Randazzo, Maletto, Biancavilla, Centuripe, Alcara Li Fusi, Mistretta, Cerami.

Il caso piú famoso e studiato –ed anche il piú complesso– è quello della rivolta di Bronte, cominciata in maggio e consumatasi all'inizio di agosto con la fucilazione di cinque persone ordinata da Nino Bixio, braccio destro di Garibaldi, che fu un caso particolarmente palese di ingiustizia: una punizione esemplare, una vendetta. Nei fatti di Bronte s'innescano dinamiche complesse soprattutto per via

[12] L. Vigo, *op. cit.*, p. 678-679, ne cita tre versioni diverse, che presentano varianti minime fra di loro e rispetto al testo qui riportato.

[13] Nella definizione di Roberto Leydi nell'*Enciclopedia Einaudi*, "La canzone popolare", p. 1204.

degli interessi inglesi volti a preservare la Ducea di Nelson, un feudo regalato dai Borbone all'ammiraglio Nelson all'indomani della battaglia di Trafalgar.

Il mio studio è incentrato sui due canti che seguono, in particolare sul secondo. Si tratta di due canti inediti, di cui non ho trovato traccia in nessuno studio precedente e la cui unica registrazione è quella del gruppo di canto popolare "Ætnia", proveniente da Santa Domenica Vittoria, nell'area dei Nebrodi; entrambi i canti formano parte del patrimonio orale della zona, raccolto e custodito da Michele Franchina –membro degli "Ætnia"–, di famiglia contadina, agronomo e studioso delle tradizioni popolari della sua zona. Il primo di questi due canti riassume i sentimenti dei contadini all'indomani dell'Unità d'Italia:

Voli riri	**Vuol dire**
Voli riri: 'nu Millottucentusissanta Giuseppi Garibardi avía vinutu, 'nda li nostri spiaggi avía sbarcatu e a nui cuntadini avía chiamatu: "O fratelli miei vi portu a libirtati a libirtati d'ogni asservimentu nostra è la terra e nostru è lu frumentu". "Pigghiati li fucili e li furcuna e li scassamu 'nsem'a sti patruna!" E 'nsem'a Garibardi l'amu scacciati a lu Burbuni ccu' li so' surdati. Garibardi prummisi s'u' so' unuri e nui pigghiamm'a terra e li surfari. Ma a la fini li pussidimenti ristaru a lu stissu patruni. Novu rignanti fu lu re Savoia ca ppi nuautri fu lu stissu: boia!	Vuol dire: Nel Milleottocentosessanta Giuseppe Garibaldi era arrivato, nelle nostre spiagge era sbarcato e a noi contadini si era rivolto: "O fratelli miei, vi porto la libertà la libertà da ogni asservimento nostra è la terra, e nostro è il frumento". "Pigliate i fucili ed i forconi, e li spezziamo insieme, 'sti padroni!" E insieme a Garibaldi li abbiamo scacciati il Borbone con i suoi soldati. Garibaldi promise sul suo onore e noi abbiam preso la terra e le zolfare. Ma alla fine i possedimenti sono rimasti allo stesso padrone. Il nuovo regnante fu il re Savoia che per noialtri fu lo stesso: boia!

Salta agli occhi, anche solo al leggerlo senza poterlo ascoltare, la crudezza espressiva di questo raro canto, un tipico canto "lirico"[14] meridionale basato sul contrasto fra melisma monodico (molto tipico della tradizione meridionale, e siciliana in particolare) e parti parlate, anzi quasi gridate, marcate nel testo dalle virgolette. Il contrasto melodico e ritmico che crea l'alternanza di queste due parti rispecchia esattamente il contrasto del contenuto: le promesse di Garibaldi nella parte lirico-melismatica ed la voce dei contadini, che si risolve in un disilluso commento a rivolta finita, a restaurazione avvenuta, al rendersi conto che il padrone è rimasto lo

[14] Riprendo una definizione di Leydi, *op. cit*. p. 1204. L'autore osserva in nota (n. 1) che "lirico" in questo caso è in senso lato: non si tratta solo di canti "lirici" in senso amoroso quanto dell'espressione dei sentimenti in contrapposizione con la narrazione dei fatti: ci sono canti lirici di scherno, di burla, di dispetto, di protesta, di satira, etc.

stesso, ed il nuovo re ha le stesse caratteristiche del vecchio: “boia”, cioè difensore dei padroni e dei loro abusi e garante assoluto della proprietà privata. La relazione fra Garibaldi ed i contadini viene rappresentata come diretta e immediata, basata su schemi familiari ad essi: Garibaldi (come Gesú) li chiama “fratelli miei” e promette “sul suo onore”. La giustizia, per i contadini, risiede evidentemente nella redistribuzione delle risorse del territorio: la terra e le miniere di zolfo, e la loro speranza sarà inevitabilmente delusa.

I fatti di Alcara Li Fusi

Il canto su cui si incentra il mio interesse è, come ho già detto, poco noto ed inedito: un lungo e struggente canto narrativo che narra la rivolta contadina di Alcara Li Fusi, sui monti Nebrodi, nella della Sicilia nordorientale.

Nel 1860 nel territorio di Alcara Li Fusi, un comune di poco piú di duemila persone, i terreni dei *feudi* erano nelle mani dei notabili, che si erano appropriati perfino delle terre demaniali, mentre la popolazione viveva nella piú assoluta miseria. Negli ultimi tempi la tensione sociale era aumentata in seguito a alcuni episodi: una serva che per fame aveva mangiato il pastone del cane era stata licenziata; lo stesso avvenne a un ragazzo che aveva osato rispondere al padrone senza levarsi la coppola. E, fatto ben piú grave, la figlia di un contadino era stata violentata impunemente dal professore, figlio del sindaco. Quando vennero chiamati alcuni lavoratori per predisporre i magazzini per il nuovo grano della mietitura, costoro si accorsero che nei locali da liberare vi era ancora ammucchiato del grano dell’anno passato, già putrefatto: i signori del paese preferivano quindi far andare a male il grano piuttosto che distribuirlo alla gente affamata. Alcuni contadini iniziarono a rifiutarsi di andare a lavorare per una paga da fame: questo non era mai avvenuto prima, segno che la sopportazione era giunta al limite.[15]

Quando ad Alcara si sparse la notizia dello sbarco di Garibaldi a Marsala, un gruppo di contadini armati di roncole, falci ed altri attrezzi agricoli, all’alba del 17 maggio cominciarono a percorrere le vie del paese al grido di viva Garibaldi, viva Vittorio Emanuele, viva l’Italia, a morte i *cappeddi* (i cappelli, i nobili), sventolando delle improvvisate bandiere tricolori. Verso le undici, il corteo, a cui si erano frattanto uniti donne e bambini, arrivò in piazza, dove si trovava il Casino dei civili –cioè dei borghesi–, e la rabbia dei contadini esplose in un massacro, forse perché i borghesi cominciarono a deridere il corteo, o forse per iniziativa del padre della ragazza violentata dal professore. Undici persone, compresi due ragazzi, furono uccise tra i borghesi: tra essi il sindaco, il professore suo figlio, e suo nipote. Dal 17 maggio al 24 giugno, gior-

[15] Le informazioni che cito sulla rivolta di Alcara, dove non si indica il contrario sono tutte desunte da Pietro Siino, “Una pagina sconosciuta della rivoluzione siciliana del 1860. I fatti di Alcara Li Fusi”, in amiciziafraipopoli.org/documenti-siino-alcara.htm. Siino si basa a sua volta su Giuseppe Paolucci, *Giovanni Corrao e il suo battaglione alla battaglia di Milazzo*. Il sito non ha numero di pagine, e pertanto non si indicheranno nelle citazioni da Siino.

no in cui il un manipolo di garibaldini, comandati dal colonnello siciliano Giovanni Interdonato, giunse a ristabilire l'ordine, Alcara Li Fusi fu in mano ai contadini.

Al suo arrivo, Interdonato, dopo aver reso gli onori alla bandiera tricolore esposta nel municipio, convocò i capi del movimento rivoltoso dai quali si fece immediatamente consegnare le armi, per poi procedere a farli arrestare sui due piedi. L'incarico di amministrare il Comune fu assegnato a don Luigi Bartolo Gentile, un borghese, che fece subito arrestare anche i rivoltosi meno implicati nella sommossa, che Interdonato aveva lasciato a piede libero. Narra Siino:

> Non intendiamo qui soffermarci a descrivere tutto ciò che la Commissione Speciale del Distretto di Patti, incaricata di valutare e giudicare i fatti, abbia fatto per vendicare l'offesa arrecata ai "civili" dai "cafoni". Ci preme solo sottolineare che tutti i documenti da noi reperiti hanno una sola matrice: i *cappeddi* (i soli che sapessero usare la penna), e che i componenti le commissioni, malgrado l'invito della Segreteria di Stato di inserirvi anche artigiani e contadini erano interamente composte da soggetti appartenenti al rango della borghesia agraria o al ceto dei "civili". La Commissione Speciale di Patti il 18 di agosto, senza tenere in alcuna considerazione le giustificazioni che gli incriminati hanno esternato, emetteva una dura sentenza senza appello di condanna a morte per 26 persone e sette condanne a 25 anni di carcere, mentre per 33 ne decideva il rinvio. Dai documenti risulta che il 20 agosto sarebbe stata eseguita la sentenza per 12 dei rivoltosi nel piano della Chiesa di San Antonio Abate di Patti. Diciamo sarebbe stata perché rimangono forti dubbi su quella data.

I fucilati furono tredici nella ricostruzione della rivolta di Alcara Li Fusi fatta da Vincenzo Consolo ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio* (pp. 139-145) e, come vedremo, sono quattordici nel canto, mentre i sessantasei arrestati furono portati nel carcere di Sant'Agata di Militello, di cui Consolo fa una precisa e agghiacciante descrizione. La fucilazione avvenne immediatamente, per evitare che Garibaldi la facesse sospendere, avendo già ordinato, come riporta Siino, "di attendere 'ulteriori ordini del Segretario di Stato per la Giustizia, e, ove fossero piú di tre i condannati a morte, si sospendesse per gli altri la esecuzione della pena'", temendo le vendette dei borghesi nei confronti dei rivoltosi. Ed il 21 agosto Garibaldi emise un decreto in cui si stabilisce che "non vi è luogo ad azione penale pei fatti che durante l'occupazione borbonica erano considerati come reati politici" (*id.*). I fatti di Alcara si conclusero nel novembre 1860 con una sentenza assolutoria emessa dalla corte di Messina.

Dopo questa rapida ricostruzione dei fatti, vediamo come la rivolta viene raccontata in questo canto:

Alcarisa	**Alcarese**
Chista è la storia vera Alcarisa maggiu e giugnettu di l'annu sissanta. Cantata di la genti chi la fici, scritta cu lu carbuni supra petra. Ri Micheli Fanu sanfratiddanu chi di monacu si fici zappunaru. (2)	Questa è la storia vera alcarese Da maggio a luglio dell'anno Sessanta. Cantata dalla gente che l'ha fatta, scritta con il carbone sopra la pietra. Da Michele Fano sanfratellano che da monaco si è fatto zappatore. (2)

Lu vennirí si sparsi a bona nova Garibaldi a Marsala avía sbarcatu. Ora trasíu lu ranni piscispadu pi' lu Burbuni la sorti ha canciatu. Lu pisci nicu lu rossu s'ha mangiatu nuddu di chiddi n'appi libbirtati. Lu pisci nicu lu rossu s'ha mangiatu nuddu di chiddi n'appi libbirtati. Senti comu sona a campana di San Giuvanni ni sona ppi n'autri mill'anni. Lu matinu è longu, c'è focu 'nta li strati si cutiddianu senza pitati. Tempu da' staciuni, lu suli s'avvicina e dura fin'all'autra matina. A mezzanotti vinni lu signali di San Giuvanni la campana sona. Fora picciotti armati di lupara a sti gintazzi ardemuci la lana. Furtuna fammi vinciri a stu puntu ri tanti genti la testa vurría. A la tirata di l'ultimu puntu su' la caciuni di la tirannia. Ma Garibaldi non fu omu sinceru quaranta genti armati, piemuntisi vinniru 'nta la notti: 'un fussi veru! Morti e tirruri sparsi n'o paísi. E ni purtaru quattordici a Sant'Aita e li chiudiru 'nta li Puzzi torti. E ni purtaru quattordici a Sant'Aita e li chiudiru ddà finu alla morti. L'occhi su' chini e la panza vacanti e cu' li manu amulamu li denti. Stamu arristannu comu l'armi santi nuri 'nmenzu a lu focu e pinitenti. Genti, lu Quarantottu non fu bastanti di lu pantanu scurdastivu la sorti. Av'a turnari lu tempu scuttanti chi la vinnitta grida a vuci forti.	Il venerdí si è sparsa la buona nuova Garibaldi era sbarcato a Marsala. Ora è entrato il gran pescespada per il Borbone la sorte è cambiata. Il pesce piccolo si è mangiato quello grosso nessuno di quelli ne è stato liberato. Il pesce piccolo si è mangiato quello grosso nessuno di quelli ne è stato liberato. Senti come suona la campana di San Giovanni ci suona per altri mille anni. La mattina è lunga c'è fuoco per le strade si accoltellano senza pietà. Tempo dell'estate, il sole si avvicina e dura fino alla mattina dopo. A mezzanotte venne il segnale suona la campana di San Giovanni. Escono giovani armati di lupara a questa gentaglia spariamo a bruciapelo. Fortuna fammi vincere a questo punto di tante persone la testa vorrei. Tirando le conclusioni sono la cagione della tirannia. Ma Garibaldi non è stato sincero quaranta genti armate, piemontesi sono venute di notte, non fosse vero! Morte e terrore sparsi nel paese. E ne hanno portati quattordici a Sant'Agata e li hanno rinchiusi nei Pozzi torti. E ne hanno portato quattordici a Sant'Agata e li hanno chiusi là fino alla morte. Gli occhi sono pieni e la pancia vuota e con le mani ci affiliamo i denti. Restiamo come le anime del Purgatorio nudi in mezzo al fuoco e penitenti. Gente, il Quarantotto non è bastato vi siete scordati la sorte del pantano. Doveva tornare il tempo scottante che la vendetta grida con voce forte.

Si tratta formalmente di una *canzuni*, in ottave di endecasillabi a rime alternate, e dal punto di vista del contenuto di una "storia", termine che designa il canto narrativo meridionale, tipicamente caratterizzato da una certa estensione, da una melodia cantata "a gola spiegata", poco decorata e senza melismi,[16] ed un accom-

[16] È cosí che Roberto Leydi (*op. cit.*, p. 1204) definisce la ballata narrativa del Sud Italia, che ha caratteri diversi da quella del Nord, la "ballata" propriamente detta, assimilabile alle ballate francesi e anglo-scozzesi.

pagnamento molto ritmato. Le strofe sono tutte ottave, con rima ABABCDCD, tranne la strofa centrale –che anche musicalmente è diversa, e potrebbe pure essere un'interpolazione appartenente originariamente ad un altro canto–, composta da sei versi di tredici e nove o dieci sillabe in rima baciata, AaBbCc.

Si tratta indubbiamente di un canto modellato su uno precedente, piú diffuso e famoso, anch'esso una "storia" in ottave, intitolato *Lu quattru aprili 1860*, che narra una rivolta antiborbonica a Palermo: la ribellione dei frati della Gancia, repressa in città ma continuata nelle campagne. In quest'ultimo si ritrova tutto il testo dell'ultima ottava di *Alcarisa* (anche se smembrato a formare due mezze ottave separate); si ritrova inoltre l'espressione "tutti li sbirri ardemuci la lana", simile a quella di *Alcarisa* "a 'sti gintazzi ardemuci la lana". L'imitazione tocca, insomma, le modalità liriche del commento alla storia, la sua interpretazione, e si inserisce in un tipico meccanismo di riuso di melodie e di testi, assolutamente tipico della tradizione orale. Allo stesso modo, i *tópoi* del suono della campana, o le metafore del grande pescespada e del pesce piccolo che si mangia il grosso, sono ampiamente attestate in canti di vario tipo presenti nelle grandi raccolte già citate e formano parte dei modi del canto siciliano, delle sue modalità tipiche.

Le ottave narrative sono invece uniche, inedite. Salta agli occhi che nella narrazione i fatti sembrano accaduti in un sol giorno, con una rapidità fulminea: si passa dal massacro ("di tanti genti la testa vurría") all'arrivo dei garibaldini; i due episodi, quello della fucilazione dei primi arrestati e quello dell'incarceramento degli altri sessantasei nel carcere di Sant'Agata di Militello vengono fusi in uno solo, che vede i primi arrestati (qui il numero è quattordici, ma può ben essere una questione metrica, per far tornare l'endecasillabo) rinchiusi nei "puzzi torti" descritti da Consolo e infine condannati a morte ed uccisi.

L'epilogo della rivolta è riassunto da poche icastiche parole: "l'occhi su' chini e la panza vacanti, e cu' li manu amulamu li renti" e da una similitudine –basata sull'iconografia popolare– degli sconfitti con le Anime del Purgatorio.

È anche da notare il riferimento alla Sorte o Fortuna, che è cambiata per i Borboni, ed alla quale si rivolge un'apostrofe accorata: "Furtuna, fammi vinciri a 'stu puntu". Metafore che nella poesia siciliana sono veri e propri *tópoi* –come il pesce grande e quello piccolo, o le anime del purgatorio– vengono qui rifunzionalizzate, cosí come il proverbio "occhi chini, panza vacanti", e l'immagine di "affilare i denti con le mani", cioè di morire di fame; questi *tópoi* –presi sí da un canto anteriore, che si riferiva comunque a fatti simili, a rivolta e repressione– si utilizzano qui per rappresentare –e concettualizzare– un nuovo fatto storico.

Infine, la menzione esplicita del Quarantotto nell'ultima strofa del canto conferma qual'era il sentire piú profondo dei contadini rispetto alle ragioni della propria rivolta, in linea con quanto esposto nelle pagine precedenti. Il riferimento al Pantano allude a una carneficina di sbirri borbonici avvenuta al mattatoio di

Palermo, in località Pantano, e ricordato in numerosissimi altri canti.[17] Si tratta di un riferimento a un grande successo ottenuto dai rivoltosi nel Quarantotto e non dimenticato, per il quale, con un ultimo *tópos* (in questo caso in forma di prosopopea), la vendetta grida a gola spiegata.

Le imprecisioni storiche contenute nella narrazione non diminuiscono affatto il valore documentario di questo canto, che va visto come "testimonianza dell'essere nella storia e nella realtà, autonomamente e antagonisticamente alla classe dominante, del mondo popolare e proletario",[18] per cui è significativo che venga tramandato e cantato ancora oggi dai discendenti dei contadini che hanno vissuto questa storia.

La "storia" è una forma di narrazione: quindi un tipo di fonte orale; è importante osservare con Sandro Portelli che "poiché non esistono forme narrative orali specificamente destinate a trasmettere informazioni storiche (almeno nelle società in cui l'oralità coesiste con la presenza della scrittura e della scolarità), la narrazione storica, quella leggendaria e quella poetica tendono ad intersecarsi, producendo racconti in prima persona in cui invenzione e informazione si alternano, ed è molto incerto il confine fra quello che avviene fuori dal narratore e quello che avviene dentro di lui, per cui il 'vero' personale può coincidere con l'immaginario collettivo".[19] La memoria storica collettiva dei contadini di Alcara –che è plasmata in questo canto– tramanda ciò che è essenziale per la comunità, giacché "il mondo popolare esercita un continuo sforzo di riadeguamento e rifunzionalizzazione, attraverso i suoi oggetti comunicativi, dei fondamenti autonomi della sua cultura, per garantire, sotto la pressione alienante delle egemonie, la sua individualità culturale".[20] Del fatto narrato si privilegia il valore di *exemplum* piú che l'evento storico in sè.[21] Interessante infine è la menzione che l'autore –Michele Fano di San Fratello, un altro comune dei Nebrodi– fa di sè, come di una persona che divenne zappatore dopo esser stato un monaco.

Salomone Marino, nella sua grande raccolta di canti popolari siciliani, decide di includere pochissimi canti storici, in quanto in maggioranza d'autore, e quindi non propriamente popolari, e preferisce pubblicare i canti storici a parte. In generale, gli autori di questi canti sono comunque membri del popolo: per lo pi ú contadini o piccoli artigiani, in molti casi testimoni oculari dei fatti,[22] ed indubbiamente questi canti sono stati tramandati oralmente.

Nel nostro caso, l'autore potrebbe essere uno dei rivoltosi incarcerati nei "puzzi torti": in conclusione, alla ricostruzione –romanzata sí, ma storicamente

[17] Vedasi per esempio, in S. Salomone Marino, "La rivoluzione siciliana del 1848-49 nei canti popolari", l'ultima ottava di un lungo canto intitolato *Storia di la fujuta di li napulitani a lu 1848*: "Nna jinnaru jucamu a li nuciddi/ e nui ficimu paru cu li baddi/ la truppa cuntrastau, ma persin'iddi/ persi la truppa, e ni vutau li spaddi./ A li sbirri, dicennu: Ad iddi, ad iddi!/ Li tagghiaru, ô Pantanu, feddi feddi/ e li siciliani foru chiddi/ chi capuna li ficiru a li gaddi" (p. 6). Vedi anche un verso citato in A. Uccello, "Vi scurdastivu forsi lu Pantanu", *op. cit.*, p. 190.

[18] R. Leydi, *op. cit.*, p. 1197.

[19] S. Portelli, *op. cit.* p. 153.

[20] R. Leydi, *op. cit.*, p. 1194.

[21] Aquesto proposito, vedi F. Castelli, "Storia orale e scienza folklorica", in Cesare Bermani ed., *Introduzione alla storia orale*, p. 177.

[22] Cfr. A. Uccello, *op. cit.*, *passim*.

rigorosa– dei fatti di Alcara Li Fusi fatta da Vincenzo Consolo,[23] troviamo, dopo la descrizione del carcere di Sant'Agata di Militello, anche la trascrizione delle scritte fatte sui muri dai condannati. È stata grande la mia sorpresa quando ho trovato che la prima e la seconda strofa di Alcarisa corrispondono esattamente alla parte iniziale dell'ultima delle dodici scritte sui muri dei "puzzi torti" di Sant'Agata di Militello riportate e tradotte da Consolo, che cito letteralmente:[24]

Chista è la storia vera Laccarisa Maju e giugnettu ri L'annu sissanta Cuntata ri la gente Chi la fici Scritta cu lu carbuni Supra 'a petra Ppi Micheli Fanu sanfrariddanu Chi ri monacu si fici zappunaru	Questa è la storia vera di Alcara maggio e giugno del- l'anno sessanta raccontata dalla gente che la fece scritta con il carbone sopra la pietra da Michele Fano sanfratellano che da monaco si fece zappatore.
Si trasi rintra ri Stu puzzu tortu Sappi comu chi fu E statti mutu Rici niscennu ch' 'a Vota chi veni 'U populu 'ncazzatu ri Laccara Ri Bronti Tusa o puru Carunia Nun lassa supra a facci ri 'sta terra Manc' 'a simenza ri Surci e cappedda Cantaa u cucch u cià e u fuhien Unit tucc trai un giuorn Cantan Mau di san Blesg Tubot e cutieu Mart a tucc i ricchi U pauvr sclama Au faun di tant abiss Terra pan	Se entri dentro questo pozzo torto sappi come accadde e restatene zitto Di' uscendo che la prossima volta il popolo incazzato di Alcara di Bronte Tusa oppure Caronía non lascia sopra la faccia di questa terra neppure la semenza di sorci e notabili Cantò la civetta, il gufo e il corvo uniti tutt'e tre un giorno cantarono morbo di san biagio [cancro alla gola] lupara e coltello morte a tutti i ricchi! il povero esclama al fondo di tanto abisso terra, pane!
L'originau e daa La fam sanza fin di Libirtaa	L'origine è là la fame senza fine di Libertà

E grazie a Consolo si è chiuso il circolo dell'interpretazione di questo canto: Michele Franchina stesso non era sicuro del quinto verso della prima strofa, e la

[23] Su *Il sorriso dell'ignoto marinaio* si è scritto: "Il rapporto manzoniano fra storia ed invenzione viene radicalmente rinnovato attraverso lo straniamento prodotto dalla fratturazione della finzione narrativa mediante l'inserzione di appendici documentarie in calce ai capitoli di piú acuminato e problematico spessore". Aldo Maria Morace, *Itinerario di Consolo*, p. 111.

[24] V. Consolo, *op. cit*, p.158-159.

trascrizione di Consolo è servita a confermarne il testo. E in Consolo si ritrovano anche le *ragioni* del mio interesse per la pubblicazione di questo canto.

La fonte orale, dice Portelli, è dichiaratamente una fonte soggettiva, che presenta una prospettiva sui fatti: non solo quella della fonte ma anche quella dello storico che la interroga. Mentre "lo storico tradizionale si presenta nelle vesti di quello che la teoria letteraria chiamerebbe 'narratore onnisciente' [...] la storia orale opera, nei confronti della storia come racconto, la stessa trasformazione che il romanzo moderno ha operato nella narrativa letteraria, trasferendo la finzione del narratore dall'esterno all'interno del racconto".[25] Ne *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, dietro la narrazione –e l'interpretazione– della rivolta contadina di Alcara Li Fusi leggiamo infatti l'amarezza per la sconfitta del movimento contadino al Sud durante gli anni '50, per gli esiti contradittori della riforma agraria in Sicilia e la conseguente ondata di emigrazione degli anni sessanta: "Dopo questi ultimi fuochi 'Il popolo –ha scritto piú volte Consolo– salirà sui treni del sole che lo porteranno nel nord dell'Italia e al centro d'Europa'".[26] Allo stesso modo, il recupero di un canto del 1860, diffuso tra un gruppo di ragazzini militanti di sinistra nella Catania mafiosa e fascista dei primi anni ottanta, il fatto che tutti noi l'abbiamo cantato e lo ricordiamo ancora, è significativo del nostro bisogno di rileggere la storia della Sicilia postunitaria dal punto di vista degli emarginati, alla luce di un presente in cui l'emarginazione, pur di segno diverso, non è stata certo eliminata, e le speranze di riscatto non certo compiute.

Bibliografia

Bermani, Cesare, "Considerazioni sulla memoria, la storia e la ricerca sul campo", in Cesare Bermani, Antonella De Palma ed., *Fonti orali. Istruzioni per l'uso*. Venezia, Società di Mutuo Soccorso Ernesto de Martino, 2008, pp. 15-77.

Castelli, Franco, "Storia orale e scienza folklorica". In Cesare Bermani ed., *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*. Vol. I. Roma, Odradek, 1999, pp. 167-190.

Consolo, Vincenzo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Milano, Mondadori, 2002 (1976).

Di Legami, Flora, *Vincenzo Consolo*. Marina di Patti, Pungitopo, 1990.

Leydi, Roberto, "La canzone popolare". *Enciclopedia Einaudi*. Torino, Einaudi, 1977-1984, pp. 1183-1248.

Morace, Aldo Maria, "Itinerario di Consolo", *Nuovi Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Messina*. Numero speciale 3, 1985, t. II, pp. 1107-1119.

Paolucci, Giuseppe, *Giovanni Corrao e il suo battaglione alla battaglia di Milazzo*. Palermo, Lo Statuto 1900.

[25] S. Portelli, *op. cit.*, 162-163.

[26] Flora Di Legami, *Vincenzo Consolo*, p. 21.

PIVATO, Stefano, *Bella ciao. Canto e politica nella storia d'Italia*. Roma/Bari, Laterza, 2005.

PORTELLI, Sandro, "Problemi di metodo. Sulla diversità della storia orale", in Cesare BERMANI ed., *Introduzione alla storia orale. Storia, conservazione delle fonti e problemi di metodo*. Roma, Odradek, 1999, Vol. I, pp. 149-166.

SALOMONE MARINO, Salvatore, *Canti popolari siciliani: in aggiunta a quelli del Vigo*. Palermo, Francesco Giliberti, 1867.

SALOMONE MARINO, Salvatore, "La rivoluzione siciliana del 1848-49 nei canti popolari". Estratto *dall'Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, vol. XI, Palermo, coi tipi del Giornale di Sicilia, 1892.

SCIASCIA, Leonardo, "I fatti di Bronte", *Pirandello e la Sicilia*. Caltanissetta/Roma, Sciascia, 1968.

STAZZONE, Giuseppe *Porci battezzati*. Messina, Armando Siciliano, 2000.

Storia d'Italia. Vol. III, *Dal primo Settecento all'Unità*. Torino, Einaudi, 1972-1976.

UCCELLO, Antonio, *Risorgimento e società nei canti popolari siciliani*. Catania, Pellicanolibri, 1978.

VERGA, Giovanni, "Libertà", *Tutte le novelle*. Introduzione, testo e note di Carla Riccardi. Milano, Mondadori, 1979.

VIGO, Lionardo, *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*. Catania, Tipografia Galàtola, 1870-1874.

Bibliografia informatica

SIINO, Pietro, "Una pagina sconosciuta della rivoluzione siciliana del 1860. I fatti di Alcara Li Fusi". amiciziafraipopoli.org/documenti-siino-alcara.htm.

La división de Italia: la disyuntiva del siglo VI

Miguel Ángel Ramírez
Universidad Nacional Autónoma de México

La transición de la Antigüedad clásica a la Europa medieval ha sido objeto de múltiples análisis a partir de las más variadas perspectivas. Las posiciones sobre las formas en que se dio la llegada y establecimiento de los pueblos bárbaros en el Imperio romano de Occidente son contrastantes: desde la tesis clásica de Piganiol que aseveraba que "el Imperio romano no murió de muerte natural; fue asesinado", hasta la óptica de Dopsch y Goffart que, alejándose de los enfoques catastróficos, afirmaban que la entrada gradual de los bárbaros al Imperio fue imperceptible para sus habitantes y encauzada por los propios romanos en una actitud de colaboración con los recién llegados: Goffart calificó este fenómeno como "un proceso pacífico y suave".[1] Algunas posturas han enfatizado la faceta violenta de las invasiones bárbaras como un choque traumático para la población romana, y subrayan el deterioro de las estructuras políticas, económicas y urbanas de las provincias occidentales. En cambio, otras han acentuado la interacción de romanos y bárbaros para realzar la adopción de varios elementos políticos, sociales, artísticos y culturales del mundo romano en los reinos bárbaros.[2] Como quiera verse, el proceso histórico que se conoce como el paso de la Edad Antigua a la Edad Media presenta muchos casos para analizar las actitudes generadas por la convivencia entre ambos grupos en un nuevo marco político. El caso elegido es Italia en el siglo VI: una época crucial para la península debido al enfrentamiento entre ostrogodos y bizantinos por su control. El objetivo de este texto es mostrar y analizar algunas reacciones de la población itálica al conflicto que abría dos posibles escenarios: seguir formando parte de un reino bárbaro independiente que había afianzado su presencia incluso en territorios fuera de Italia o reintegrarse a la órbita imperial que tenía como centro a Constantinopla. La cuestión italiana es relevante porque aporta elementos para acercarse a las complejas relaciones establecidas entre romanos y ostrogodos en la península, la cual, al final de la guerra, sería presa de la invasión lombarda

[1] André Piganiol, *L'Empire chrétien (325-395)*, p. 466: "l'Empire romain n'est pas mort de sa belle mort; il a été assassiné". Ferdinand Lot, *El fin del mundo antiguo y el comienzo de la Edad Media*, trad. de José Amorós Barra, p. 356. Walter Goffart, "The Barbarians in Late Antiquity and how they were accommodated in the West", en Thomas F.X. Noble ed., *From Roman Provinces to Medieval Kingdoms*, p. 236. Cfr. del mismo autor: "Rome, Constantinople and the Barbarians", mismo texto, p. 286. Para la posición de Dopsch: Perry Anderson, *Transiciones de la antigüedad al feudalismo*, pp. 127-129.

[2] Una revisión sucinta de estos temas en Brian Ward-Perkins, *La caída de Roma y el fin de la civilización*, trad. de Manuel Cuesta y David Fernández de la Fuente, pp. 20-27. Santo Mazzarino, *El fin del mundo antiguo*, trad. de Blanca L. P. de Caballero, pp. 199-210.

poco tiempo después, ocasionando que su unidad, que se remontaba a la conquista romana, se viera rota por un considerable periodo de tiempo.

A pesar de su enorme diversidad geográfica, lingüística y étnica, Italia se constituyó como una entidad política estable durante la hegemonía romana desde el siglo III a.C. cuando prácticamente finalizó su conquista.[3] Los lazos entre Italia y Roma se volvieron más sólidos cuando se concedió la ciudadanía romana a los itálicos en 89 a. C. Italia no fue enmarcada en el régimen provincial, lo cual le generó beneficios como no ser sometida a tributación, no dar reclutas al ejército imperial, ni resguardar tropas en su territorio, lo que resaltaba su posición excepcional dentro del Imperio. Aunque las reformas administrativas de Diocleciano en el siglo III eliminaron las exenciones fiscales y políticas de la península, salvo la parte conocida como Italia suburbicaria, con su inclusión plena en el sistema provincial, la cohesión interna de Italia estaba firmemente asentada debido a los siglos de estrechos vínculos políticos y económicos.[4] Así, mantuvo su unidad en el 395 cuando se dio la división práctica del Imperio y, en el transcurso del siglo V, los bárbaros comenzaron a asentarse en las provincias occidentales.

En la segunda mitad del siglo V Italia se había visto relativamente libre de la llegada masiva de bárbaros, si bien esto no significa que no fuera objeto de incursiones por parte de distintos líderes y pueblos: la presencia de Radagaiso, Alarico y Atila lo evidencian. Pese a la presencia de los emperadores en Italia, la mayoría de éstos estuvieron bajo el control de generales que se encargaban de la milicia, como Ecio y Ricimero. Sobre todo, este último fue un factor de inestabilidad al oponerse a los emperadores que manifestaban una agenda política propia como Mayoriano y Antemio, lo que provocó un choque directo que terminó por desestabilizar más el sistema imperial.[5] Orestes, jefe militar del momento, promovió el ascenso de su hijo Rómulo Augústulo como emperador en lugar de Julio Nepote, quien tenía el apoyo de León, el emperador oriental. Odoacro, un jefe militar de un contingente bárbaro heterogéneo, deseoso de una mejor posición en Occidente, asesinó a Orestes y destronó a Rómulo Augústulo en 476, lo que significó el fin de la figura imperial en Occidente. Odoacro se nombró rey y mandó una embajada formada por senadores romanos a Constantinopla para devolver las insignias imperiales al emperador Zenón, al argüir que éste podía gobernar en ambas partes del Imperio, y buscar el

[3] Cfr. Tim J. Cornell, *Los orígenes de Roma, 1000-264 a.C. Italia y Roma de la Edad del Bronce hasta las guerras púnicas*, trad. de Teófilo de Lozoya, pp. 397-421.

[4] Para la integración de los itálicos en el sistema político romano a comienzos del siglo I a.C., véase Géza Alföldy, *Historia social de Roma*, trad. de Víctor Alonso Troncoso, p.103-105, 155-156. Léon Homo, *Evolución social y política de Roma*, trad. de C. López Nieves, p.154-162. Para el impacto de la reforma provincial de Diocleciano en Italia: Lactancio, *De Mort. Pers.* 23.1-2. Aurelius Victor, *Caes.* 39. Jacob Burckhardt, *Del paganismo al cristianismo. La época de Constantino el Grande*, trad. de Eugenio Imaz, pp. 60-61. Roger Remondon, *La crisis del imperio romano. De Marco Aurelio a Anastasio*, trad. de Carmen Alcalde y Maria Rosa Prats, pp. 46-49.

[5] Véase Averil Cameron, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad tardía (395-600)*, trad. de Teófilo de Lozoya, pp. 48-50. Prudencio *C. Symm.* II.696-749. Orosio VII.37.4-16. VII.38. Augustín, *De. Civ. Dei.* V. 23.

reconocimiento oficial de su nueva posición con el título de patricio.[6] Con esto, el líder bárbaro exhibía su poder sobre Italia, y admitía la existencia del Imperio romano y de la autoridad de Zenón sobre Italia, pues Odoacro aparecía como su agente en la península. El emperador, que tenía problemas más acuciosos que resolver en Oriente, jugó sus cartas para escamotear su apoyo al nuevo hombre fuerte de Italia y no comprometerse con él. Zenón mostró una actitud ambigua al recordar que Julio Nepote, antiguo emperador de Occidente, estaba vivo, y concederle el título de patricio a Odoacro al mismo tiempo.[7] Pese a tal ambivalencia, Odoacro dirigió un gobierno estable en Italia por trece años, periodo en que la paz fue el telón de fondo para instaurar a sus seguidores en tierras itálicas, llevar a cabo la recaudación de impuestos, y fijar buenas relaciones con el senado y la nobleza que vieron respetados sus bienes y su posición social preeminente.

Sin embargo, el futuro de Italia se arreglaría en otras latitudes. El saqueo ostrogodo en Tracia e Iliria ocasionó que Zenón concediera a este pueblo partes de Mesia y Dacia, además de nombrar general y cónsul a su jefe, Teodorico. Pese a esto, los ostrogodos se acercaron a la capital y, para evitar más problemas, el emperador le ofreció a Teodorico que gobernara Italia en su nombre y depusiera a Odoacro. Tras combates y traiciones, los ostrogodos se establecieron en la península y Teodorico afianzó su poder.[8] En 497 fue reconocido por Zenón como dueño de Italia a la vez que Teodorico admitía la autoridad imperial sobre la península y fungía como un delegado del emperador en la idea tan gustada en la época de la *translatio imperii*, con la que Constantinopla buscaba rediseñar su posición en el nuevo contexto occidental y, por su parte, los reinos bárbaros deseaban la sanción del prestigiado Imperio romano. Tal vínculo fue expresado en la acuñación de moneda llevada a cabo por Teodorico en Italia con la imagen del sucesor de Zenón, Anastasio. En una carta dirigida a este emperador, Teodorico exclama, mediante Casiodoro: "Nuestro reino es una imitación del vuestro, concebido de buena manera, copia del único imperio. Así como nosotros te seguimos, hemos aventajado a otros tantos pueblos".[9]

[6] Cfr. Peter Heather, *La caída del Imperio Romano*, trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar, pp. 541-542.

[7] Cfr. Adrian Goldsworthy, *How Rome Fell. Death of a Superpower*. pp. 164-165. Michael Grant, *From Rome to Byzantium: the fifth century A.D.*, pp. 42-43. A pesar de que se le concedió el título de patricio, Odoacro se nombró rey, pero, seguramente de modo consciente, no aclaró de qué o de quiénes.

[8] Para los problemas de Zenón con los diferentes caudillos ostrogodos a partir de la década de los '70 del siglo V: Stephen Williams y Gerard Friell, *The Rome That Did Not Fall. The Survival of the East in the Fifth Century*, pp. 191-195. A. Cameron, *op. cit*., pp. 45-46.

[9] "Regnum nostrum imitatio vestra est, forma boni propositi, unici exemplar imperii: qui quantum vos sequimur, tantum gentes alias anteimus". Cassiodoro, *Variae*, I. 3. Los ostrogodos no fueron los únicos en expresar un lazo cercano con el Imperio romano: el rey burgundio Segismundo decía a Anastasio: "Mi pueblo te pertenece. Te obedezco al mismo tiempo que le mando [...] Entre los míos parezco rey, pero no soy más que tu soldado. Soy el intermediario mediante el cual administras las regiones más alejadas de tu residencia". Avito, *Ep*. 83, *apud* R. , *op. cit*., p. 150. Esto guarda una notable

Teodorico había vivido un tiempo en Constantinopla, lo cual lo acercó a las formas del Imperio: su gobierno se caracterizó por el respeto a la tradición romana. Su política exterior fue eficaz al establecer buenas relaciones con el Imperio romano de Oriente y con los demás reinos bárbaros de Occidente, por lo cual se estableció como una fuerza determinante en la parte occidental. En lo interno, recuperó parcialmente la estructura político-administrativa imperial para gobernar Italia y aprovechó el talento, formación y habilidades de los nobles romanos para los cargos civiles y en la corte. Emprendió labores de construcción y conservación de edificios en varias ciudades, sobre todo Pavía y Ravena, esta última, sede efectiva de los emperadores del siglo v, por lo que su elección no fue casual al relacionarse con la última sede imperial.[10] Teodorico no se olvidó de Roma, ya que se encargó del suministro regular de grano para sus habitantes como venía sucediendo desde siglos atrás. Durante su reinado buscó retomar el pasado imperial para establecer puntos de contacto: parte de esta política pasó por mantener buenas relaciones con la aristocracia romana, tener actitudes deferentes hacia el senado, respetar la antigua magistratura del consulado y permitirles a los nobles este honor y otros puestos.[11]

Estos buenos vínculos fueron dañados en los últimos años de Teodorico por la supuesta implicación de algunos aristócratas en tratos con el emperador Justino para que Italia pasara nuevamente a la órbita imperial. Esta situación implicaba traición para el rey ostrogodo, por lo que atrajo poderosamente su atención. Dos distinguidos elementos de la nobleza, destacados por su amplia experiencia política y sólida formación cultural, fueron acusados y ejecutados en 524: Severino Boecio y Aurelio Símaco, quienes anteriormente habían sido colmados de honores y responsabilidades. Aunque aislado, este suceso fue traumático para la nobleza romana al ver cómo dos de sus principales lumbreras habían sido apagadas por las intrigas cortesanas.[12]

semejanza con el papel que Orosio le asignaba a los bárbaros como federados al servicio y bienestar del Imperio. Orosio, VII. 42-43. Estas actitudes hacen pensar a Thomas S. Burns, *Rome and the Barbarians, 100 B.C.-A.D. 400*, p. 380: "For all these 'barbarians' there remained one empire and one ruling family. The *Orbis Romanus* was not in doubt".

[10] Para la carrera de Teodorico y los aspectos de la política externa e interna de la Italia ostrogoda, véase Paul S. Barnwell, *Emperors, Prefects and Kings. The Roman West, 395-565*, p. 140-165. A. Goldsworthy, *op. cit.*, pp. 336-367. S. Williams y G. Friell, *op. cit.*, p. 196.

[11] El propio Teodorico buscaba esto para encabezar un gobierno estable y, al mismo tiempo, hacer gala de sus modos romanos de gobernar que lo relacionaban con el Imperio. En la carta antes mencionada, expresa que el ejemplo de Anastasio lo lleva a "apreciar al senado, acoger gustosamente las leyes de los príncipes, y reunir a todos los miembros de Italia" ("ut diligam senatum, leges principum gratanter amplectar, ut cuncta Italiae membra componam"). Cassiodoro *Variae*. I.3. Para el suministro de grano a Roma: Procopio, *Arc*. XXVI.19.

[12] Justine Davis Randers-Pehrson declara, sin dar mayores detalles ni explicaciones, que los nobles romanos tenían ante sí dos vías después de la deposición de Rómulo Augústulo: buscar su independencia con la ayuda de Oriente o aliarse con los bárbaros. *Barbarians and Romans. The Birth Struggle of Europe, A.D. 400-700*, p. 196. El cómo Símaco y Boecio fueron envueltos en tal acusación sigue siendo poco claro, considerando las buenas relaciones previas. La misma investigadora relaciona este

El clima pesado en la corte ostrogoda se acentuó a la muerte de Teodorico en 526 y con el ascenso de su hija Amalasunta. Dotada de una buena educación, inteligencia y capacidad, sorteó las inconformidades de los ostrogodos y fungió como regente de su hijo Atalarico, al que le procuró una formación modelada en los patrones clásicos, y estrechó los lazos con los nobles romanos. A la muerte de su hijo en 534, intentó conservar el poder al casarse con su primo Teodato; empero, el movimiento no tuvo el resultado esperado cuando su ahora esposo, con el apoyo de ostrogodos relevantes, encarceló y asesinó a la reina en 535.[13] Esto le brindó el pretexto perfecto a Justiniano, quien había contactado a personajes de la alta esfera italiana, para intervenir directamente en Italia, como lo había hecho en África años antes, con el fin de vengar su muerte. Esto abriría las hostilidades que durarían dos décadas en suelo italiano.

Una guerra tan prolongada hizo relucir algunas tensiones y conflictos que subyacían tras la convivencia cotidiana entre ostrogodos y romanos. La intención de Teodorico era de que ambos pueblos convivieran pacíficamente; incluso tomó medidas para compensar a los itálicos propietarios de tierras que habían sido afectados por su ejército cuando se dirigía a Galia. Sin embargo, pese a estos loables intentos que le dan un carácter peculiar a su personalidad, había sectores que se veían mutuamente con recelo, pues era claro que ambas poblaciones diferían en lengua, tradiciones, costumbres, religión y ley. Varios miembros de la nobleza ostrogoda no concordaban con la actitud filorromana de Amalasunta de procurar buenas relaciones entre los dos pueblos; les disgustaban sus modos romanos y protestaron abiertamente al darse cuenta que le brindaba un educación clásica a su hijo Atalarico; más bien, deseaban un líder guerrero formado en los hábitos militares de sus antepasados. De igual modo, sufrieron una desilusión similar cuando la reina escogió a Teodato como su esposo, puesto que éste no estaba interesado en los asuntos militares, sino que se dedicaba fervorosamente al estudio de la literatura latina y de la filosofía platónica, siendo el tipo de rey que muchos ostrogodos no querían. La reina decía que su esposo destacaba por su "deseable conocimiento de las letras, lo que da distinción a una naturaleza loable".[14] El clima político y cortesano debió ser tenso para que Amalasunta entrara en negociaciones secretas con Justiniano para entregarle Italia a cambio de una buena posición en Oriente. El mismo Teodato le propuso lo mismo al príncipe a cambio de una considerable ren-

episodio con la participación de Boecio en la disputa teológica que dividía a monofisitas y calcedonianos acerca de la naturaleza de Cristo, y con los problemas de los emperadores por encontrar una forma de conciliación. La fórmula "escita", que sostenía que uno de la Trinidad había sufrido en la carne, era la postura que Justiniano favorecía y que Boecio compartía. A esto se añade la búsqueda de armonía religiosa de las Iglesias de Constantinopla y Roma que le interesaba a Justiniano como el complemento ideal de la unión política entre Italia y Oriente. Es aquí donde la postura teológica de Boecio pudo ser interpretada como apoyo a las aspiraciones políticas y militares del emperador. *Ibidem*, pp. 200-206.

[13] Cfr. Emilio Cabrera, *Historia de Bizancio*, pp. 44-45. A. Cameron, *op. cit.*, pp.122-123. A. Goldsworthy, *op. cit.*, p. 396. J. D. Randers-Pehrson, *op. cit.*, pp. 206-208.

[14] Cassiodoro, *Variae*. X.4: "desiderabilis eruditio litterarum, quae naturam laudabilem eximie ornatam reddit". Cfr. B. Ward-Perkins, *op. cit.*, p. 116. Procopio, *Goth*. V. 3. 1.

ta anual, vastas propiedades y un puesto en el senado. Inclusive en plena guerra, su yerno Ebrimo, que había sido mandado al sur de Italia para defender el estrecho de Mesina, desertó del ejército ostrogodo para pasarse al lado bizantino. Por ello, fue a Constantinopla donde recibió diversas recompensas y el rango de patricio.[15]

El desarrollo de la guerra pasó por varias vicisitudes. Contrariamente a la rapidez de la campaña africana que acabó con el reino vándalo, la campaña italiana duró más tiempo por la solidez del aparato ostrogodo, la superioridad numérica de sus tropas, el inicio de la guerra persa, el brote de peste y el escaso apoyo a la milicia romana comandada por Belisario debido a los recelos y suspicacias de Justiniano sobre la fidelidad de su general, lo que llevó a veces que algunas tropas bizantinas y auxiliares desertaran al bando ostrogodo por el atraso en los pagos.[16] Los avances y retrocesos de ambos bandos durante la guerra generaron reacciones cambiantes de la población itálica sobre los contendientes; aun así pueden perfilarse ciertas actitudes. Como se ha dicho, un sector ostrogodo era francamente abierto a la presencia imperial en Italia. Los casos de Amalasunta y Teodato son los más visibles, pero no fueron los únicos: también el sucesor de Teodato, Vitigis, se trasladó a Constantinopla donde recibió el rango de patricio y propiedades cerca de la frontera persa a cambio de su rendición. El líder que quedó provisionalmente a cargo, Erarico, entró en negociaciones con los representantes de Justiniano para entregarle el reino. Esto sugiere que había miembros de la nobleza ostrogoda con una fuerte atracción hacia la civilización romana y que deseaban integrarse lo más plenamente posible a sus formas y estructuras. Como indica Thompson, "muchos de sus dirigentes estaban muy dispuestos a apreciar las alegrías y comodidades de la civilización romana y habrían estado contentos de abandonar Italia a cualquier costo y tener una posición en la sociedad bizantina en Constantinopla".[17] Para ellos era más apetecible hallar su lugar (uno muy bueno, si se considera la posición preeminente que deseaban mantener) en una sociedad romana que en un marco ostrogodo, pues la literatura, la filosofía, el arte y los lujos estaban del lado romano.

Sobre los habitantes de las ciudades italianas, se cuenta con información dispersa que apunta a aspectos coyunturales. Belisario presentaba su lucha a los italianos como la disyuntiva de recuperar su libertad en el marco imperial romano o seguir en la esclavitud bajo los ostrogodos. Sin embargo, los italianos tenían criterios más prácticos que sopesar a la hora de tomar una decisión más allá de prever una presunta vuelta del Imperio romano en ambas partes del Mediterráneo. Sobre todo, les preocupaba la presencia de las guarniciones ostrogodas en las ciudades y temían su reacción violenta en contra de quienes se rindieran, si es que ganaban la

[15] Cfr. Edward Aarthur Thompson, *Romans and Barbarians. The Decline of the Western Empire*, pp. 94-95.

[16] Váse A. Cameron, *op. cit*., p. 127. E. A. Thompson, *op. cit*., pp. 80-81. J. D. Randers-Pehrson, *op. cit*., pp. 212-214.

[17] "Many of their leaders were well able to appreciate the joys and conforts of Roman civilization and would have been glad at any cost to leave Italy altogether and to obtain a position in Bizantine society near Constantinople". E. A. Thompson, *op. cit*., p. 97.

guerra, pues dudaban seriamente de la victoria imperial.[18] En Nápoles la discusión entre varios grupos dependió de sus intereses concretos: unos estaban a favor de abrir las puertas al ejército bizantino por las implicaciones comerciales de acceder a nuevos mercados al regresar al Imperio romano. Otros, más cautos, invitaban a no cambiar de bando, como los judíos, que habían recibido un buen trato por los reyes ostrogodos y seguramente conocían la legislación antijudía de Justiniano.[19] Terminó por imponerse la opinión de no permitir la entrada a Belisario, lo que llevó a la toma violenta de la ciudad y a una gran matanza, especialmente llevada a cabo por las tropas auxiliares compuestas por hunos que masacraron a la población sin tener en cuenta sus orígenes. Este acontecimiento produjo tal impacto que, según Procopio, las restantes ciudades italianas abrieron sus puertas debido al temor de sufrir un trato similar a los napolitanos.[20]

En 536 los habitantes de Roma, influidos por sus autoridades civiles y eclesiásticas se rindieron a Belisario después de una inicial actitud dubitativa: la mayoría de la gente no sabía que curso tomarían los acontecimientos y prefirieron solventar la situación presente que afrontar lo imprevisto. La aceptación resignada se convirtió en franco apoyo cuando se supo que Vitigis había asesinado a miembros de la nobleza senatoria en Ravena aunque eran sus huéspedes, rompiendo todas las reglas de la hospitalidad.[21] Gente que carecía de instrucción militar, como artesanos, comerciantes y pescadores, apoyaron activamente la defensa de la ciudad en contra de los ostrogodos, si bien recibieron un pago por ello. Otras ciudades siguieron el comportamiento romano entre 536 y 538: Narnia, Spoleto y Perugia no ofrecieron resistencia a Belisario. Núcleos como Rimini y Milán lo invitaron a entrar en ellas e incluso expulsaron a las guarniciones ostrogodas asentadas para asegurar el control de las zonas circundantes.[22] Un proceder similar tuvieron los habitantes del campo italiano: la nula presencia de soldados ostrogodos en el sur de Italia facilitó la colaboración de los italianos a la causa del Imperio romano. De igual modo, algunos campesinos de Etruria, Calabria y Apulia fueron afectados por Teodato con su apropiación abusiva de tierras, por lo cual no eran adictos a la presencia ostrogoda en esas regiones. Una vez que obtuvieron garantías de que no serían objeto de abuso por parte de las tropas de Belisario, y dejando claro que no habían tomado una postura activa por el temor que inspiraban los ostrogodos, buena parte de los habitantes del campo italiano apoyó al general. Los campesinos siguieron las líneas de los grandes propietarios que

[18] *Ibidem*, pp. 100-101.

[19] Cfr. Procopio, *Goth*. V.10.24-26. Para las leyes de Justiniano que restringían la actividad de los judíos en el Imperio: Peter Schäfer, *The History of the Jews in the Graeco-Roman World*, pp. 198-200.

[20] Véase Procopio, *Goth*. V. 14. 4; VII. 7. 12. Para la actitud de la población romana hacia Belisario y los problemas que generó el asedio ostrogodo a la ciudad: J.A.S. Evans, *The age of Justinian. The circumstances of imperial power*, p.141-145.

[21] Procopio, *Goth*. VI. 26. 1; VI. 28.1.

[22] E. A. Thompson, *op. cit*., pp. 102-103. J. A. S. Evans, *op. cit*., p. 146. En el caso de Roma, el apoyo del obispo a la causa imperial fue crucial para convencer a varios sectores de la población romana a resistir los asedios ostrogodos. Véase también E. Cabrera, *op. cit*., p. 45.

tendían a pasarse al lado bizantino.[23] En el caso de los pequeños propietarios rurales, no es que fueran especialmente proclives a los bizantinos, sino que buscaban ser afectados lo menos posible.

El paso de las poblaciones urbanas y rurales italianas hacia el bando imperial fue una reacción a la actitud de los dirigentes ostrogodos hacia algunos núcleos al recuperar emplazamientos. Milán fue tomada en 539 por los ostrogodos que reaccionaron con la matanza de todos los varones y la venta de las mujeres.[24] La respuesta violenta de Vitigis y sus generales sacó a flote el resentimiento latente entre romanos y ostrogodos, algo que parecía inexistente tras décadas de convivencia pacífica. Pese a esto, en términos generales, los ostrogodos, cuando recuperaron ciudades tomadas por los bizantinos, trataron a sus habitantes benignamente. Totila, rey ostrogodo a partir de 541, procuró contener los abusos de sus tropas sobre la población civil, restablecer el abasto de trigo para todos los habitantes sin importar su origen, y trató decorosamente a Rusticiana, esposa de Boecio e hija de Símaco, a pesar de que algunos ostrogodos querían matarla por haber destruido las estatuas de Teodorico.[25] Según Evans, tales acciones del rey ostrogodo se debieron a que "Totila había concluido que si los ostrogodos querían retener Italia, debían ganarse a los italianos".[26] No obstante, ello no impidió que el propio Totila permitiera masacres en contra de la población romana en Tivoli en 544, que Procopio se rehusó a detallar debido a la excesiva crueldad mostrada, y al año siguiente matara a los navegantes que llevaban provisiones a Roma, excepto a un obispo al que le cortó las manos. De igual modo, cuando Narsés retomó Roma en 552, los ostrogodos, en su retirada, mataron a cuanto romano se toparon en su camino; además, asesinaron a los nobles de las ciudades campanas y a 300 niños que habían sido dejados como rehenes.[27] Aunque fueron hechos aislados, fijaron la memoria de la población itálica que se volcó a favor de los romanos de Oriente al resaltar la falta de elementos comunes con los ostrogodos y los excesos a los que éstos podían llegar. Las circunstancias propias de la guerra provocaron que las tensiones implícitas se dispararan entre las dos poblaciones y se convirtieran en episodios de violencia declarada.

El proceder italiano fue interpretado como traición por los ostrogodos; sin embargo, su principal objeto de crítica fue la nobleza. Los ostrogodos señalaron la ingratitud de los aristócratas al no reconocer los grandes beneficios que habían recibido, pues habían administrado eficazmente Italia por instrucciones del emperador Zenón, por lo que no eran usurpadores, habían cuidado las leyes y disposi-

[23] E. A. Thompson, *op. cit.*, p. 104. Para los abusos de Teodato y de otros ostrogodos a los pequeños campesinos, *vid* B. Ward-Perkins, *op. cit.*, p. 105.

[24] E. A. Thompson, *op. cit.*, p. 89.

[25] Para el uso que Procopio da al episodio de Rusticiana y Totila para mostrar los vínculos entre romanos y ostrogodos: A. Cameron, *Procopius and the Sixth Century*, pp. 92-93.

[26] "Totila had cocluded that if Ostrogoths were to hold Italy, they must win over the Italians". J. A. S. Evans, *op. cit.*, p. 171.

[27] Cfr. Procopio, *Goth*. VIII. 24. 1-8. B. Ward-Perkins, *op. cit.*, p. 121.

ciones romanas como los mismos príncipes, y no habían establecido una legislación unilateralmente, sino respetaron las disposiciones imperiales. Asimismo, no habían perseguido a alguien por motivos religiosos, los católicos eran respetados, así como el derecho de asilo de sus iglesias.[28] Los reyes ostrogodos habían ocupado a los nobles italianos en altos puestos de responsabilidad, les habían asegurado el consulado en Occidente y administrado el reino de acuerdo a la postura conciliadora de Teodorico y Amalasunta. Según Procopio, primero Vitigis reclamó a la población itálica su preferencia por unos grecoparlantes provenientes de Oriente que no conocían Italia ni estaban interesados en ella, y después Totila reprochó al senado romano su apoyo a la causa bizantina sin importarles las ventajas obtenidas bajo los ostrogodos.[29]

Salvo la declaración exagerada de que el senado se había encargado del reino, lo demás se apegó a la conducta ostrogoda en Italia. Esta actitud prorromana de Teodorico fue seguida por un sector ostrogodo que se sentía atraído a la cultura romana y buscó adoptar sus elementos más significativos para enlazarse con su prestigiado pasado. Teodorico no perdía oportunidad para demostrar su apego a la romanidad tanto a los romanos como a los ostrogodos.[30] A varios les seducía la cultura romana depurada y consolidada con los siglos, que tenía un halo de superioridad y complejidad incuestionables que la hacía la civilización por excelencia, mientras que los bárbaros no tenían creaciones culturales a la misma altura que ofrecer, por lo que les encantaba mostrarse como los paladines de esa cultura. Por ello Casiodoro pinta un reino ostrogodo con modos muy romanos, para ejemplificar su adopción de elementos romanos y su abandono de las formas bárbaras en el entendido que la cultura romana marcaba la pauta. Para Barnwell, la obra de Casiodoro, ilustraba "el orden y la *civilitas* de la administración ostrogoda con el fin de persuadir a los romanos a apoyar la causa goda en contra de las campañas de Justiniano".[31] A pesar de esto, la nobleza italiana no tenía muchos puntos en común con los ostrogodos; además, sabían que había un fuerte núcleo que no compartía tal actitud. Los romanos estaban orgullosos de la superioridad de su civilización y veían mal que se adoptara el bigote godo y se aprendiera su lengua, como se puede ver en los reproches que Enodio le dirige a un romano, Joviniano. El hecho de aprender una lengua bárbara sin tradición ni

[28] Cfr. E. A. Thompson, *op. cit*., p. 105.

[29] Cfr. Procopio, *Goth*. V. 18. 40. VII. 21. 12. J. A. S. Evans, *op. cit*., pp. 171-172. Para el papel de la aristocracia romana en la administración ostrogoda: P. S. Barnwell, *op. cit*., p. 155-169.

[30] Teodorico presentaba su dominio en el sur de Galia como la vuelta a las formas romanas de gobierno para separarse de los modos bárbaros de los visigodos que anteriormente controlaban esa zona. El gobierno de Teodorico se presentaba con un ropaje romano para vincularse con su prestigiada cultura y distanciarse de los demás pueblos que aparecían como auténticos bárbaros. Ver B. Ward-Perkins, *op. cit*., pp.117-118.

[31] "The order and *ciuilitas* of Ostrogothic administration in order to persuade Romans to support the Gothic cause against the Justinianic campaigns". P. S. Barnwell, *op. cit*., p. 169.

literatura les parecía impropio de un noble.[32] Lengua, vestimenta y costumbres los separaban pese a los loables esfuerzos de Teodorico y sus sucesores por aparecer como más romanos. Aunque había ostrogodos apegados a las formas romanas, siguieron siendo vistos como bárbaros; la dicotomía romano-bárbaro se mantuvo en los esquemas tradicionales de pensamiento.[33] Los nobles italianos tenían más elementos en común con los romanos de Oriente: una civilización milenaria y una historia que los unían: Procopio brinda una gran descripción de la nobleza italiana con la cual coincidía y se identificaba abiertamente. Esas reacciones debieron ser recíprocas. No es casual que, para huir del combate y la destrucción, los nobles romanos se refugiaran en Constantinopla; incluso Casiodoro, que habla tan bien de los ostrogodos, lo hizo. En la capital oriental, estos aristócratas, que contaban con tierras en Oriente, "fueron capaces de ejercer una fuerte influencia sobre las políticas de Justiniano [...] y fueron tomados muy seriamente por el gobierno imperial".[34] Pese a algunas medidas favorables de Totila para obtener su apoyo, el rey debió liberar esclavos para engrosar su ejército en los últimos años de la guerra ante la nula respuesta de otros sectores. Igualmente pudo pesar el hecho que los aristócratas esperaran tener mayor libertad de acción en el marco imperial que en el reino ostrogodo, pues el que la corte imperial estuviera lejos les permitiría mayor margen de maniobra en Italia que con un monarca que tenía su sede en la península, como había pasado cuando el emperador no residía en Roma a partir del siglo III y la aristocracia recuperó su papel político de primer orden.

La convivencia entre romanos y ostrogodos, promovida por algunos sectores de ambos lados, durante tiempos de paz cedió su lugar a la hostilidad e incomprensión en una guerra que evidenció las diferencias y suspicacias de dos poblaciones que no terminaron por ir más allá de una tolerancia inevitable. La unidad de Italia se conservó en el Imperio romano de Oriente y se consiguió al precio de una agricultura devastada y de una nobleza que perdió gran parte de sus bienes cuando no pudo huir a Constantinopla. Parecía que Italia seguiría unida después de la victoria bizantina en 554, pero la invasión lombarda, una década después, echaría por tierra ese panorama al abrir un extenso periodo en que la diversa geografía italiana se correspondería con la fragmentación política.

[32] Cfr. B. Ward-Perkins, *op. cit.*, pp. 124-125. Bajo el dominio visigodo en parte de Galia, Sidonio Apolinar, en *Ep*. V. 1. 1-3, tuvo una actitud similar al notar que uno de sus amigos romanos, descendiente de cónsules y poetas, mostraba una gran pericia en una lengua bárbara, por lo cual lo invita a no descuidar el estudio del latín.

[33] Para la conservación de dicha dicotomía en los reinos bárbaros y el acomodo de la aristocracia romana en tales reinos: Peter Heather, "The barbarían in Late Antiquity: image, reality and transformation", en Richard Miles, ed., *Constructing Identities in Late Antiquity*, pp. 243-248.

[34] "They were able to exercise and strong influence on Justinian's policies [...] and they were taken very seriously by the imperial government". A. Cameron, *Procopius and the Sixth Century*, p. 191.

Bibliografía

ALFÖLDY, Géza, *Historia social de Roma*, trad. de Víctor Alonso Troncoso. Madrid, Alianza Editorial, 1987.

ANDERSON, Perry, *Transiciones de la antigüedad al feudalismo*, trad. de Santos Julia, México, Siglo XXI, 1997.

AUGUSTINE, *The City of God against the Pagans*, trad. introd. y notas de George G. Mac Cracken. London/Cambridge, William Heinemann/Harvard University Press, 1963.

AURELIO VÍCTOR, *Libro de los Césares*, trad. introd. y notas de Emma Falque (con EUTROPIO, *Breviario*). Madrid, Gredos, 1999.

BARNWELL, Paul S., *Emperors, Prefects and Kings. The Roman West, 395-565*. Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 1992.

BURCKHARDT, Jacob, *Del paganismo al cristianismo. La época de Constantino el Grande*, trad. de Eugenio Imaz. México, Fondo de Cultura Económica, 1996.

BURNS, Thomas S., *Rome and the Barbarians, 100 B.C.-A.D. 400*. Baltimore/London, The John Hopkins University Press, 2003.

CABRERA, Emilio, *Historia de Bizancio*. Barcelona, Ariel, 1998.

CAMERON, Averil, *El mundo mediterráneo en la Antigüedad tardía (395-600)*, trad, de Teófilo de Lozoya. Barcelona, Crítica, 1998.

CAMERON, Averil, *Procopius and the Sixth Century*. London/New York, Routledge, 1996.

CORNELL, Tim J., *Los orígenes de Roma, 1000-264 a.C. Italia y Roma de la Edad del Bronce hasta las guerras púnicas*, trad. de Teófilo de Lozoya. Barcelona, Crítica, 1999.

EVANS, James Allan S., *The age of Justinian. The Circumstances of Imperial Power*. London/New York, Routledge, 1996.

GOFFART, Walter, "Rome, Constantinople and the Barbarians", *The American Historical Review*, vol. 86, núm, 2, 1981, pp. 275-306.

GOFFART, Walter, "The Barbarians in Late Antiquity and how they were acommodated in the West", en Thomas F. X. NOBLE ed., *From Roman Provinces to Medieval Kingdoms*. London/New York, Routledge, 2006, pp. 235-261.

GOLDSWORTHY, Adrian, *How Rome Fell. Death of a Superpower*. New Haven/London, Yale University Press, 2009.

GRANT, Michael, *From Rome to Byzantium: the fifth century A.D.* London/New York, Routledge, 1998.

HEATHER, Peter, *La caída del Imperio Romano*, trad. de Tomás Fernández Aúz y Beatriz Eguibar. Barcelona, Crítica, 2011.

HEATHER, Peter, "The barbarian in Late Antiquity: image, reality and transformation", en Richard MILES, ed., *Constructing identities in Late Antiquity*, London/New York, Routledge, 1999, pp. 234-258.

HOMO, Léon, *Evolución social y política de Roma*, trad. de C. López Nieves. México, Argos, 1944.

LACTANCIO, *Sobre la muerte de los perseguidores*, trad. introd. y notas de Ramón Teja. Madrid, Gredos, 1982.

LOT, Ferdinand, *El fin del mundo antiguo y el comienzo de la Edad Media*, trad. de José Amorós Barra. México, UTEHA, 1953.

MAZZARINO, Santo, *El fin del mundo antiguo*, trad, de Blanca L. P. de Caballero. México, UTEHA, 1961.

OROSIO, *Historias*, trad. introd. y notas de Eustaquio Sánchez y Salor. Madrid, Gredos, 1982.

PIGANIOL, André, *L'Empire chrétien (325-395)*. Paris, Presses Universitaires de France, 1972[2].

PROCOPIUS, *History of the Wars*, trad. introd. y notas de Henry Bronson Dewing. London/Cambridge, William Heinemann/Harvard University Press, 1914.

PRUDENCIO, *Obras*, trad. introd. y notas de Luis Rivero García. Madrid, Gredos, 1997.

RANDERS-PEHRSON, Justine Davis, *Barbarians and Romans. The Birth Struggle of Europe, A.D. 400-700*. Norman, University of Oklahoma Press, 1983.

REMONDON, Roger, *La crisis del imperio romano. De Marco Aurelio a Anastasio*, trad. de Carmen Alcalde y Maria Rosa Prats. Barcelona, Labor, 1973[2].

SCHÄFER, Peter, *The History of the Jews in the Greco-Roman World*. London/New York, Routledge, 2003.

SIDONIUS APOLINARIS, *Poems and Letters*, trad. introd. y notas de W. B. Anderson, London/Cambridge, William Heinemann/Harvard University Press, 1939.

THOMPSON, Edward Arthur, *Romans and Barbarians. The Decline of the Western Empire*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1982.

WARD-PERKINS, Brian, *La caída de Roma y el fin de la civilización*, trad. de Manuel Cuesta y David Fernández de la Fuente. Madrid, Espasa-Calpe, 2007.

WILLIAMS, Stephen y Gerard FRIELL, *The Rome That Did Not Fall. The Survival of the East in the Fifth Century*. London/New York, Routledge, 1999.

Bibliografía informática

CASSIODORUS, *Variae*. thelatinlibrary.com/cassiodorus.html

Dante, poetica della colpa. Le confessioni di Francesca e Ugolino

Lorenzo Bartoli
Universidad Autónoma de Madrid

Il 27 gennaio 1302, 1301 stile Fiorentino, il podestà Canto de' Gabrielli da Gubbio pronunciava sentenza condannatoria, in nome della Repubblica di Firenze, contro "Dante Alleghieri de sextu Sancti Petri Maioris" per reato di frode e baratteria in cose e denari ("commiserunt per se vel alium baractarias, lucra illicita, iniquas extorsiones in pecunia vel in rebus"), nonché per aver operato contro il pontefice, la pace fiorentina e la parte guelfa ("contra summnum pontificem et d. Karolum pro resistentia sui adventus vel contra statum pacificum civitatis Florentie et partis guelforum"). La condanna prevedeva una multa di cinque mila fiorini, da pagare entro tre giorni; altrimenti, la confisca delle proprietà del condannato e l'esilio di due anni *extra provinciam Tuscie*.[1]

Meno di due mesi dopo, il 10 marzo 1302, una seconda sentenza condannava Dante e altri tredici imputati a morte: "si quis predictorum ullo tempore in fortiam dicti comunis pervenerit, talis perveniens ingne comburatur sic quod moriatur" . La condanna all'esilio segnerà la biografia di Dante fino alla morte, a Ravenna: nel settembre del 1302, gli viene negata l'amnistia; nel 1315 la condanna a morte ed all'esilio viene ribadita dalla Repubblica fiorentina, finalmente come *ghibellinus*, ovvero cospirazione contro la parte guelfa.[2]

Il tema dell'esilio, della condanna, è il tratto biografico piú connotativo della vicenda esistenziale di Dante e come tale lo ritroviamo in gran parte delle opere successive alla condanna, dal *De vulgari eloquentia*, al *Convivio*, dalla *Monarchia* alle *Epsitole*: la condizione di esiliato viene assunta da Dante stesso, in senso autobiografico, come segno della propria personalità storica e simbolica. Cosí, le profezie della *Commedia*, da Farinata a Cacciaguida, sono incentrate essenzialmente sulle vicende dell'esilio, configurandosi, in termini di Auerbach, come figure della realtà storica in cui si compie il loro adempimento.[3] Si veda la citazione biblica di *Convivio*, Trattato Secondo, I, dove parla dei quattro sensi o basi interpretative di un testo:

> Lo quarto senso si chiama anagogico, cioè sovrasenso; e questo è quando spiritualmente si spone una scrittura, la quale ancora [sia vera] eziandio nel senso

[1] Il testo completo della sentenza se allega in appendice.

[2] Per i dati biografici si rimanda a Giorgio Petrocchi, *Vita di Dante*, e dello stesso la voce "Biografia", dell'*Enciclopedia dantesca*, vol. 6, Appendice, 1-53.

[3] Eric Auerbach, "Figura", *Studi su Dante*, pp. 176-226.

> litterale, per le cose significate significa de le superne cose de l'etternal gloria: sí come vedere si può in quello canto del Profeta che dice che, ne l'uscita del popolo d'Israel d'Egitto, Giudea è fatta santa e libera. Che avvegna essere vera secondo la lettera sia manifesto, non meno è vero quello che spiritualmente s'intende, cioè che ne l'uscita de l'anima dal peccato, essa sia fatta santa e libera in sua potestate.[4]

Piú in generale, il tema della colpa attraversa l'universo dantesco in senso biografico, poetico, filosofico. La struttura stessa della *Commedia* dipende della coesistenza di questi piani. Condanna, espiazione e redenzione segnano il percorso narrativo di Dante dall'Inferno al Purgatorio al Paradiso, connotandone il cammino, il pellegrinaggio, l'*itinerarius mentis in Deum*.[5] La condizione profetica della poesia infernale, ad esempio, rimette, come si accennava, alla strategica scrittura post evenziale con la quale Dante si colloca con rispetto al giudizio finale. Ciò, come si diceva, conferisce al discorso profetico quel senso di verità che nasce dall'essere suffragato da *facta* già accaduti, dunque di essere già adempiuti. In questo senso, si capisce perché il senso profetico della poesia di Dante non vada inteso allegoricamente, o temporalmente, ma letteralmente, ovvero nella sua principale funzione di rivelazione della verità.[6] Collocando l'azione al 1300, d'altra parte, Dante si colloca anche biograficamente in una zona al di fuori della condanna giuridica del 1302 e dell'esilio, come effettivamente innocente, colui "cui colpa non condanna", per riprendere le parole con le quali Pier da Medicina si rivolge a Dante nel verso 70 del canto XXVII dell'Inferno.

Gli episodi di Francesca e Ugolino emergono, dall'Inferno dantesco, come cime della poesia infernale. La memoria scolastica li ha isolati, antologicamente, a rappresentare i tratti piú caratteristici della poesia di Dante. Idealisticamente, la poesia dell'Inferno inizia con Francesca e termina con Ugolino. Il De Sanctis fu il primo a costruire testualmente in confronto fra i due episodi:

> Per Francesca è un passato voluttuoso e felice congiunto con la miseria presente [...]. Per Ugolino passato e presente sono d'uno stesso colore, sono uno strazio solo che sveglia sentimenti feroci e ravviva la rabbia.[7]

Il merito principale dell'osservazione filologica del De Sanctis non risiede tanto nell'analisi psicologico-sentimentale che da essa discende, quanto piuttosto dal portare il confronto sul terreno enunciativo del discorso orale con cui Francesca

[4] L'edizione di riferimento è quella dell'Edizione Nazionale: Dante Alighieri, *Convivio*, a cura di Franca Brambilla Ageno.

[5] Sul tema, cfr. Lorenzo Bartoli, "Filología de la culpa: Dante y Dostoyevsky", in Juan Barja y Jorge Pérez de Tudela ed., *Dante. La obra total*, pp. 231-252.

[6] Su Dante profeta cfr. Bruno Nardi, "Dante profeta", *Dante e la cultura Medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*, pp. 336-416; e, da ultimo, Massimo Cacciari, "Dante profeta", in J. Barja y J. Pérez de Tudela ed., *op. cit.*, pp. 87-126.

[7] Francesco De Sanctis, "L'Ugolino di Dante", *Opere*, vol. V, p. 682.

all'inizio e Ugolino in conclusione del viaggio infernale, squarciano il velo della pena e della condanna, reclamando lo spazio retorico della propia prospettiva di colpevolezza. Notevole, in questo senso, il ripetersi, in Ugolino dello spostamento del discorso di colpevolezza dal protagonista al vicino che lo accompagna. Cosí Francesca come Ugolino è un'"anima offensa", ovvero vittima, piuttosto che delittuosa. Il motivo neppure troppo nascosto dietro la dichiarazione di Francesca, come di Ugolino, non è affatto quello di esprimere i propri peccati, quanto piuttosto quello di risolverli attraverso un giro giuridico-retorico, che dalla condizione di colpevolezza, sposti la prospettiva su quella dell'offesa subita. Ugolino, che parla, è vittima di Ruggieri, come Francesca, che parla, era vittima di Paolo. Cosí, il dibattito filologico-interpretativo attorno a *Inf*. V, v. 102, "e 'l modo ancor m'offende" riceverebbe un ulteriore supporto a favore dell'intepretazione testuale, ovvero che l'agente dell'offesa sarebbe Paolo e non Gianciotto.[8]

Entrambi i discorsi agiscono sentimentalmente su Dante, ed anzi ha ragione Hollander a calibrare la distanza fra Ugolino e Francesca sulla reazione di Dante di fronte all'uno e l'altro caso, dalle lacrime di Dante (e di Paolo) nell'episodio di Francesca (*Inf*. V, vv 116-117 : "Francesca, i tuoi martiri / a lacrimar mi fanno tristo e pio"), alla loro assenza in quello di Ugolino (*Inf*. XXXIII, v. 42: "E se non piangi, di che pianger suoli?").[9] La dimensione confessionale, tuttavia, rimane profondamente ambigua. La conclusione di entrambi i discorsi è volutamente aperta, basti confrontare *Inf*. V, v. 138: "quel giorno piú non vi leggemmo avante" e *Inf*. XXXIII, 75: "poscia, piú che 'l dolor poté il digiuno".[10] Il senso della colpa si sposta dalle circostanze della storia, se non della cronaca, a quelle del mito: Francesca come Elena, Pisa come Tebe. Antropologicamente, Francesca e Ugolino proiettano la colpa sul proprio discorso enunciativo, l'oralità come spazio della colpa, come verità: tra "la bocca mi baciò tutto tremante" di Francesca (*Inf*. V, v. 136), a "la bocca sollevò dal fiero pasto" (*Inf*. XXXIII,v. 1). Ermeneuticamente, il discorso orale del condannato agisce sul testo della colpa come verità allegorica sotto bella menzogna. La poesia di Francesca e di Ugolino è nella coesistenza, sul piano della colpa, della dimensione giuridica, filosofica e religiosa.[11]

Tale coesistenza si esprime attraverso il ricorso al discorso confessionale che articola la logica giuridico-strutturale dell'Inferno nonché lo statuto retorico dei discorsi di Francesca prima, di Uglino poi. In effetti, l'elemento confessionale costituisce il nucleo procedurale attraverso il quale Dante costruisce il sistema giuidiziario dell'Inferno, in apertura del Canto V (vv. 1-15):

[8] Per un inquadramento complessivo della questione filologica attorno a questo verso, si veda Lino Pertile, "Il modo di Paolo" in Giorgio Cerboni Baiardi ed., *Miscellanea di studi offerta dall'Università di Urbino a Claudio Varese per i suoi novantanni*, pp. 623-33.

[9] Robert Hollander, "A Note on Inferno XXXIII, 37-74: Ugolino's Importunity", *Speculum* 59, 1984, pp. 549-555.

[10] Le citazioni dalla *Commedia* sono tratte dall'Edizione Nazionale: Dante Alighieri, *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi. Si indicheranno solo il canto e i versi citati.

[11] Sul concetto di *coexistance* in Dante (e in Dostoevsky), cfr. Michail Bajtin, *La poétique de Dostoievsky*, con introduzione di Julia Kristeva.

Cosí discesi del cerchio primaio
giú nel secondo, che men loco cinghia
e tanto piú dolor, che punge a guaio.
Stavvi Minòs orribilmente, e ringhia:
essamina le colpe ne l'intrata;
giudica e manda secondo ch'avvinghia.
Dico che quando l'anima mal nata
li vien dinanzi, tutta si confessa;
e quel conoscitor de le peccata
vede qual loco d'inferno è da essa;
cignesi con la coda tante volte
quantunque gradi vuol che giú sia messa.
Sempre dinanzi a lui ne stanno molte:
vanno a vicenda ciascuna al giudizio,
dicono e odono e poi son giú volte.

La condanna delle anime, la pena corrispondente alla loro colpa, la sentenza di Minosse come giudice, dipendono dalla confessione con cui le proprie anime dei dannati rivelano la loro colpevolezza di fronte al giudice. Certo, Minosse non è altro che esecutore della giustizia divina: ma la funzione del suo alto officio è comunque connotata in termini giuridicamente esatti, amministrativamente storicizzati.

Il valore della confessione è essenzialmente giuridico, prova unica e sufficiente per emettere sentenza di condanna: è la *regina probationum* del diritto romano. Come tale, come confessione giuridica, è inculpatoria, piuttosto che exculpatoria; e Minosse un giudice, un *cognoscitor*, piú che un confessore. Di fronte all'individualità ed alla segretezza della confessione religiosa, la confessione dei dannati è viceversa meccanica, procedurale.[12]

Ciò che piú importa, dal punto di vista filologico, tuttavia, è che le parole con cui Francesca e Ugolino si rivolgono a Dante personaggio, riprendono la formula procedurale, *dicono e odono*, attraverso la quale Dante aveva descritto il comportamento delle anime dei dannati di fronte al giudice Minosse (*Inf.* V, vv. 94-95: "Di quel che udire e che parlar vi piace, noi udiremo e parleremo a vui"; *Inf.* XXXIII, vv. 12 e 15: "io t'odo [...] or ti dirò"). Detto altrimenti, la testualità dell'Inferno è tale da spostare sull'individualità specifica del dialogo fra Francesca e Dante, prima, e Ugolino e Dante poi, il discorso confessionale, incolpatorio, attraverso il quale Minosse, giudice, emette sentenza nei confronti delle anime *mal nate*.

Se la confessione religiosa, cosí come era stata disegnata nel canone ventunesimo del Concilio Laterano IV (*De confessione facienda et non revelanda a sacerdote et saltem in pascha communicando*) insisteva sull'obbligo di segretezza da parte del confessore, le confessioni infernali rispondono piuttosto allo svelamento pubblico della verità di colpevolezza.

[12] Sui rapporti fra letteratura e giurisprudenza, attorno al tema della confessione ed alla sua fisionomia retorica, cfr. Peter Brooks, *Troubling confessions. Speaking guilt in law and literature*.

Le parole di Francesca e Ugolino nascono dunque dalla loro condanna, ma ciò che dovrebbero rivelare, la verità sulla loro colpa, rimane sostanzialmente irrisolto. Come Francesca, forse piú che Francesca, anche Ugolino costruisce un discorso confessionale profondamente allegorico, fra lo svelamento di una terribile verità, e l'occultamento di un colpa indicibile. Di fatto, i versi che chiudono i due episodi, "Quel giorno piú non vi leggemmo avante" (*Inf.* V, v. 138) e "Poscia piú che 'l dolor potè 'l digiuno" (*Inf.* XXXIII v. 75), non sono vicini solo grammaticalmente e metricamente, ma anche e soprattutto nel parallelo senso di incertezza che trasmettono a tutto il discorso confessionale concluso. Per dirla con Peter Brooks, "confessions no doubt speak *of* guilt, but don't necessairily speak *the* guilt".[13]

Il testo e il contesto dell'episodio di Francesca da Rimini sono conosciutissimi: siamo al principio del viaggio infernale, nel secondo circolo (dei lussuriosi, o, meglio, di color "che la ragion sommettono al talento") e per la prima volta dall'inizio del viaggio, la poesia di Dante si apre al contemporaneo ed all'approfondimento psicologico, nel presentare fra vari personaggi mitologici o leggendari, il caso storico di Paolo Malatesta da Rimini e di sua cognata Francesca da Polenta da Ravenna, del loro amore adultero e della morte violenta per mano di Gianciotto, marito di Francesca, fratellastro di Paolo e signore di Rimini, probabilmente intorno al 1295.

La critica, e particolarmente la critica romantica, e in Italia fondamentalmente la critica di Francesco De Sanctis, ha abbondantemente sottolineato la novità del realismo dantesco, la sua capacità di approfondimento psicologico; cosí come l'eleganza retorica del discorso d'amore di Francesca, e le sue implicazioni culturali rispetto alla tradizione franco-provenzale e stilnovistica. La mia tesi si è che il punto della modernità di Francesca e della poetica del canto V dell'*Inferno* risiede essenzialmente nel gesto confessionale, ovvero nella sua complessità religiosa, giuridica, psicologica, ed in come Dante la risolve nella allegoria della poesia.

Il canto si apre, come si è visto, con la figura mitologica di Minosse, al quale Dante, d'accordo con la tradizione, attribuisce funzioni giudiziali sulle anime degli inferi: tuttavia, la funzione giudiziale di Minosse, in Dante, non è immediatamente di carattere mitologico, ma bensí amministrativo: un *oficio* ripetuto *ad infinitum* e regolato secondo una precisione formale e di contenuti, fra il parlare e l'udire, la cui base giuridica è precisamente ed unicamente il gesto confessionale delle anime (*Inf.* V, 1-15).

Il carattere parodico di Minosse, non riguarda soltanto la sua rappresentazione come confessore, quanto piuttosto l'abbassamento della sua posizione mitologica a quella di un funzionario pubblico dedito ad un ufficio amministrativo. Ed in effetti, il carattere giuridico-amministrativo del canto si rafforza nei versi relativi a Semiramide, la leggendaria regina degli Assiri, della quale Dante dice, con Paolo Orosio, che "a vizio di lussuria fu sí rotta, / che libito fe' licito in sua legge, / per torre il biasmo in che era condotta" (vv. 55-57), riferendosi all'aver depenalizzato

[13] *Ibidem*, p. 55.

l'incesto, per sposarsi con il figlio; e piú in generale, vari commentatori hanno fatto notare che la schiera "ov'è Dido" (ovvero Didone stessa, Cleopatra, Elena, Achille, Paride e Tristano, oltre a Paolo e Francesca) si connota per la violenza delle loro morti, ovvero per esser vincolati ad una colpa che non è intrinsecamente inerente al peccato di lussuria e che tuttavia comporta immediate conseguenze giuridiche e penali. Allo stesso modo, le parole di Francesca a Dante, la replica del poeta, e la contro-replica di Francesca (vv. 82-142), certamente hanno un carattere confessionale, ma non tanto nel senso religioso e psicologico, quanto piuttosto in quello giuridico e finalmente poetico. E come tutte le confessioni, le parole di Francecsa parlano della colpa ma non la dicono del tutto, incolpano laddove vorrebero *exculpare* (*Inf*. V, vv. 88-106):

> "O animal grazïoso e benigno
> che visitando vai per l'aer perso
> noi che tignemmo il mondo di sanguigno,
> se fosse amico il re de l'universo,
> noi pregheremmo lui de la tua pace,
> poi c'hai pietà del nostro mal perverso.
> Di quel che udire e che parlar vi piace,
> noi udiremo e parleremo a vui,
> mentre che 'l vento, come fa, ci tace.
> Siede la terra dove nata fui
> su la marina dove 'l Po discende
> per aver pace co' seguaci sui.
> Amor, ch'al cor gentil ratto s'apprende,
> prese costui de la bella persona
> che mi fu tolta; e 'l modo ancor m'offende.
> Amor, ch'a nullo amato amar perdona,
> mi prese del costui piacer sí forte,
> che, come vedi, ancor non m'abbandona.
> Amor condusse noi ad una morte.
> Caina attende chi a vita ci spense".

Francesca indubbiamente confessa una colpa ma non si responsabilizza di essa, piuttosto tratta di discolparsi accusando Amore (vv 100-107), accusando Paolo (vv. 100-102) accusando il marito Gianciotto (v. 107). Al centro della confessione di Francesca a Dante vi è il sentimento di essere vittima piuttosto che colpevole (in particolare ai vv. 101-102: "la bella persona che mi fu tolta / e 'l modo ancor m'offende"). E Dante stesso sembrerebbe aderire a questo ragionamento giuridico, laddove, nel riferirsi a Paolo e Francesca le definisce *anime offense* (v. 109). Cosí, anche per quanto riguarda il verso 108, "queste parole da lor ci fuor porte", riceve ulteriori appoggi la lettura di Gorni, secondo la quale a dire l'ultima frase sarebbe Paolo e non Francesca, il che chiarirebbe anche il riferimento a Caina.[14]

[14] Guglielmo Gorni, "Francesca e Paolo: la voce di lui", *Intersezioni*, n. 16, 1996, pp. 383-390.

La replica di Dante è un capolavoro forense (vv. 119-121: "Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri, / a che e come concedette amore / che conosceste i dubbiosi disiri?") tesa ad ottenere da Francesca una vera confessione della colpa, utile almeno giuridicamente. La dimensione religiosa della confessione appare meno importante di quella processuale: Dante si avvicina a Francesca non tanto come un confessore, quanto piuttosto come un fiscale alla ricerca della confessione che finalmente condanni l'imputato (*Inf*. V, vv. 110-142):

Quand' io intesi quell' anime offense,
china' il viso, e tanto il tenni basso,
fin che 'l poeta mi disse: "Che pense?".
Quando rispuosi, cominciai: "Oh lasso,
quanti dolci pensier, quanto disio
menò costoro al doloroso passo!"
Poi mi rivolsi a loro e parla' io,
e cominciai: "Francesca, i tuoi martíri
a lagrimar mi fanno tristo e pio.
Ma dimmi: al tempo d'i dolci sospiri,
a che e come concedette amore
che conosceste i dubbiosi disiri?".
E quella a me: "Nessun maggior dolore
che ricordarsi del tempo felice
ne la miseria; e ciò sa 'l tuo dottore.
Ma s'a conoscer la prima radice
del nostro amor tu hai cotanto affetto,
dirò come colui che piange e dice.
Noi leggiavamo un giorno per diletto
di Lancialotto come amor lo strinse;
soli eravamo e sanza alcun sospetto.
Per piú fïate li occhi ci sospinse
quella lettura, e scolorocci il viso;
ma solo un punto fu quel che ci vinse.
Quando leggemmo il disïato riso
esser basciato da cotanto amante,
questi, che mai da me non fia diviso,
la bocca mi basciò tutto tremante.
Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse:
quel giorno piú non vi leggemmo avante".

Nuovamente, Francesca accusa Paolo (vv. 135-36: "questi, che mai da me non fia diviso, / la bocca mi basciò tutto tremante"); accusa il libro; accusa l'autore del libro (v. 137: "Galeotto fu 'l libro e chi lo scrisse"): accusa tutti, meno se stessa. Francesca dice "come colui che piange e dice", ovvero si dispone a confessare una verità dolorosa: in realtà, dice e non dice, lascia intender la ragione dell'offesa ricevuta, piuttosto che confessare consapevolmente la colpa commessa.

Cosí la confessione di Francesca; cosí, quella di Ugolino. Si noti anzitutto che da un punto di vista strutturale i due episodi sono simmetrici; Francesca apre le confessioni dei dannati; Ugolino, nel XXXIII dell'*Inferno*, le chiude. Ma anche il contesto in cui si iscrive il discorso confessionale di Ugolino e tutto l'episodio appare speculare a quello appena analizzato nel Canto V. Nuovamente un fatto di cronaca nera, la morte di Ugolino della Gherardesca nella "carcere della fame" pisana, avvenuta nel 1289, insieme ai suoi quattro figli (o congiunti), per volere dell'Arcivescovo Ruggieri, che si innalza ad una dimensione mitologica nell'equiparazione di Pisa con Tebe, con cui si chiude l'episodio. In questo senso possiamo anzi dire che i due episodi sono appunto speculari, quasi volessero abbracciare la diegesi confessionale dell'Inferno: dal mito alla cronaca; dalla cronaca al mito. Di nuovo, come per Francesca, le parole di Ugolino, la sua confessione, emerge dal silenzio e dalla solitudine di uno spazio inaccessibile, la torre del carcere; sono parole che svelano, o almeno vorrebbero svelare, la verità nascosta che possiamo conoscere solo in quanto confessata dal proprio protagonista: nuovamente, la confessione come *regina probationum*, di nuovo la verità allegorica e la menzogna della lettera.

Di qui che le parole con cui Ugolino apre la sua confessione riprendano assai da vicino quelle di Francesca (*Inf.* XXXIII, vv. 4-9):

> Poi cominciò: "Tu vuo' ch'io rinovelli
> disperato dolor che 'l cor mi preme
> già pur pensando, pria ch'io ne favelli.
> Ma se le mie parole esser dien seme
> che frutti infamia al traditor ch'i' rodo,
> parlar e lagrimar vedrai insieme.

Certo, per Francesca il dolore nasce dal contrasto tra la dolcezza dei tempi passati e l'orrore del presente, laddove l'episodio di Ugolino è tutto e solo orribile. Ma il fatto è che come Francesca diceva *come colui che piange e dice*, anche Ugolino promette di *parlar* e *lagrimar insieme*. E la ripresa testuale funziona come una sorta di indicazione retorica, ad indicare il discorso confessionale: fanno piangere (è il caso di Francesca), o vorrebbero far piangere, nel caso di Ugolino ("Ben se' crudel, se tu già non ti duoli /pensando ciò che 'l mio cor s'annunziava; /e se non piangi, di che pianger suoli?", *Inf.* XXXIII, vv. 40-42): ma loro, di fatto, non piangono: ad indicare che l'accoppiamento di parole e lacrime con cui si aprono entrambe le confessioni (e che, oltretutto rimanda ad un passo di *Eneide* II che è dietro anche all'immagine del dolore del ricordo nel tempo felice) riveste un valore di indicatore retorico, non uno stato d'animo.

D'altra parte, è bene chiarire, le lacrime con cui Dante reagisce alle parole di Francesca sono del tutto conformi al sentimento di pietà che accompagna l'ascolto della confessione di Francesca, e si riallaccia a quella *pietade* che Dante menziona sin dall'esordio del II canto: "m'apparecchiava a sostener la guerra / sí del cammino e sí

della pietade / che ritrarrà la mente che non erra", vv 5-6). In ciò io credo che la critica romantica aveva assolutamente ragione: pietà e condanna possono convivere nell'Inferno dantesco. Ma con Ugolino è differente: non ci sono lacrime e non c'è pietà, né in Dante, né tantomeno ed esplicitamente, in Ugolino (*Inf.* XXXIII, vv. 49-54):

> Io non piangëa, sí dentro impetrai:
> piangevan elli; e Anselmuccio mio
> disse: "Tu guardi sí, padre! che hai?"
> Perciò non lagrimai né rispuos'io
> tutto quel giorno né la notte appresso,
> infin che l'altro sol nel mondo uscío.

E tuttavia, ciò non dipende dal fatto che Dante personaggio, come il lettore, avrebbe ormai, alla fine del cammino infernale, appreso a diffidare delle confessioni dei dannati: piuttosto, dipenderà dal fatto che la colpa di Ugolino trascina con sé la morte di quattro giovinetti, innocenti, laddove quella di Francesca rimane circoscritta ai due peccatori (*Inf.* XXXIII, vv. 79-89):

> Ahi Pisa, vituperio de le genti
> del bel paese là dove 'l sí suona,
> poi che i vicini a te punir son lenti,
> muovasi la Capraia e la Gorgona,
> e faccian siepe ad Arno in su la foce,
> sí ch'elli annieghi in te ogne persona!
> Che se 'l conte Ugolino aveva voce
> d'aver tradita te de le castella,
> non dovei tu i figliuoi porre a tal croce.
> Innocenti facea l'età novella,
> novella Tebe, Uguiccione e 'l Brigata
> e li altri due che 'l canto suso appella.

Come Francesca, anche Ugolino sorvola sulla propria colpa, incentrando tutta la confessione sulla sua condizione giuridica di vittima, ossia di offeso (*Inf.* XXXIII, vv. 16-21):

> Che per l'effetto de' suo' mai pensieri,
> fidandomi di lui, io fossi preso
> e poscia morto, dir non è mestieri;
> però quel che non puoi avere inteso,
> cioè come la morte mia fu cruda,
> udirai, e saprai s'e' m'ha offeso.

Come Francesca, forse piú che Francesca, anche Ugolino costruisce un discorso confessionale profondamente allegorico, fra lo svelamento di una terribile verità, e l'occultamento di una colpa indicibile. Di fatto, i versi che chiudono i due discorsi:

"Quel giorno piú non vi leggemmo avante" (*Inf.* V, v. 138) e "Poscia piú che 'l dolor potè 'l digiuno" (*Inf.* XXXIII, v. 75) non sono vicini solo grammaticalmente e metricamente, ma anche e soprattutto nel parallelo senso di incertezza che trasmettono a tutto il discorso confessionale concluso.

E la colpa indicibile di Ugolino è, antropologicamente e testualmente, l'ombra inquietante del cannibalismo nei confronti dei suoi quattro figliuoli (o comunque congiunti), Gaddo, Uguccione, Nino e Anselmuccio. Sin dal contrappasso Dante lascia intendere questo (*Inf.* XXXII, vv. 127-129: "e come 'l pan per fame si manduca, / cosí 'l sovran li denti a l'altro pose / là 've 'l cervel s'aggiugne con la nuca") e lungo tutta la confessione riaffiorano accenni piú o meno espliciti a questa idea, fino all'esortazione di Anselmuccio (*Inf.* XXXIII, v. 61-62) : "Padre, assai ci fia men doglia / se tu mangi di noi", che letteralmente prepara la verità occulta del v. 75: "poscia piú che 'l dolor poté 'l digiuno".[15]

Ma se il tema della confessione piuttosto che la fame è la possibile tecnofagia, ecco che quello di Ugolino appare definitivamente come il dramma dei figli, non del padre (come, nuovamente, pretendeva la critica romantica). Ed allora si aprono spazi importanti di ermeneutica a partire dal profilo psicoanalitico del canto, come forma di denuncia di un infanticidio: la colpa nascosta (psicoanalitica) che emerge dall'episodio di Ugolino, come nell'episodio di Geri del Bello, che lo precede nel canto XXIX, è la colpa di Dante figlio nei confronti del padre, non quella di Dante padre nei confronti dei figli.[16]

Finalmente, e per concludere, il discorso confessionale di Ugolino si risolve, antropologicamente, nella condanna della bocca: "La bocca sollevò dal fiero pasto" (*Inf.* XXXIII, v. 1), che riprende metricamente, lessicalmente e fonosimbolicamente "la bocca mi basciò tutto tremante" del canto di Francesca (*Inf.* V, v. 136); fra queste due bocche, colpevoli, si articola mi pare, il tessuto poetico-confessionale dell'Inferno, ovvero la sua poetica della colpa.

[15] Si veda il fondamentale saggio di John Freccero,"Dante: Bestial sign and Bread of Angels: *Inferno* XXXIII and XXXIII", in Rachel Jacoff ed., *The Poetics of Conversion*, pp. 152-166; ed anche l'articolo di Ronald B. Herzman, "Cannibalism and Communion in *Inferno* XXXIII", *Dante Studies* 98 (1980), pp. 53-78. Per lo stato della questione, intorno al tema del *cannibalismo* di Ugolino, rimando a Herzman. La critica dantesca italiana rifiuta, in linea di massima, l'ipotesi della tecnofagia, non trovandosene traccia nei documenti di archivio riguardanti la fine di Ugolino. Tuttavia, ciò che interessa, in questa sede, non è l'Ugolino storico, ma, piuttosto il personaggio della *Commedia*, e quindi gli espliciti riferimenti al cibarsi dei figli contenuti nel testo poetico dantesco, fondamentali ed ineludibili per l'ermeneutica dell'episodio.

[16] Cfr. Umberto Bosco, "Gli affetti familiari di Dante nella *Commedia*", *Altre pagine dantesche*, pp. 9-28.

Appendice - Accusa e sentenza di Dante

Hec sunt condempnationes sive condempnationum sententie facte, late et promulgate per nobilem et potentem militem d. Cantem de Gabriellibus de Eugubio, honorabilem potestatem civitatis Florentie, super infrascriptis excessibus et delictis contra infrascriptos homines et personas, [...] D. Palmerium de Altovitis de sextu Burgi Dante Alleghieri de sextu Sancti Petri Maioris Lippum Becche de sextu Ultrarni Orlanduccium Orlandi de sextu porte Domus, contra quos processum est per inquisitionem ex offitio nostro et curie nostre factam super eo et ex eo, quod ad aures nostras et curie nostre notitiam, fama publica referente, pervenit, quod predicti, dum ipsi vel aliquis eorum existentes essent in offitio prioratus vel non existentes vel ipso offitio prioratus deposito, temporibus in inquisitione contentis, commiserunt per se vel alium baractarias, lucra illicita, iniquas extorsiones in pecunia vel in rebus [...]. Et quod commiserint vel commicti fecerint fraudem vel baractariam in pecunia vel rebus comunis Florentie, vel quod darentur sive expenderentur contra summnum pontificem et d. Karolum pro resistentia sui adventus vel contra statum pacificum civitatis Florentie et partis guelforum [...]. Qui d. Palmerius Dante Orlanduccius et Lippus citati et requisiti fuerunt legiptime per nuntios comunis Florentie, ut certo termino, iam elapso, coram nobis et nostra curia comparere deberent ac venire ipsi et quilibet ipsorum ad parendum mandatis nostris et ad se defendendum et excusandum ab inquisitione premissa, et non venerunt, [...] Idcirco ipsos d. Palmerium, Dante, Orlanduccium et Lippum, et ipsorum quemlibet, ut sate messis iuxta qualitatem seminis fructum percipiant, et iuxta merita commissa per ipsos dignis meritorum retributionibus munerentur, propter ipsorum contumaciam habitos pro confessis, secundum formam iuris, statutorum comunis et populi civitatis Florentie, ordinamentorum iustitie, reformationum, et ex vigore nostri arbitrii, in libr. quinque milibus flor. par. pro quolibet, [...] et quod restituant extorta inlicite probantibus illud legiptime; et quod, si non solverint condempnationem infra tertiam diem, a die sententie computandam, omnia bona talis non solventis publicentur, vastentur et destruantur, et vastata et destructa remaneant in comuni; et si solverint condempnationem predictam ipsi vel ipsorum aliquis, [talis solvens] nicchilominus stare debeat extra provinciam Tuscie ad confines duobus annis; et ut predictorum d. Palmerii, Dante, Lippi et Orlanduccii perpetua fiat memoria, eorum nomina scribantur in statutis populi; et tamquam falsarii et baracterii nullo tempore possint habere aliquod offitium vel benefitium pro comuni vel a comuni Florentie in civitate, comitatu vel districtu vel alibi, sive condempnationem solverint sive non; in hiis scriptis sententialiter condempnamus. Computato bampno in condempnatione presenti.[17]

[17] Renato Piattoli, *Codice Diplomatico Dantesco*, pp. 103-107.

Bibliografia

ALIGHIERI, Dante, *Convivio*, ed. Franca Brambilla Ageno. Edizione Nazionale, Firenze, Le Lettere, 1995 (1960).

ALIGHIERI, Dante, *Commedia*, ed. Giorgio Petrocchi. Firenze, Le Lettere, 1966.

AUERBACH, Eric, "Figura", *Studi su Dante*. Milano Feltrinelli, 2007 (1963), pp. 176-226.

BAJTIN, Michail, *La poétique de Dostoievsky*. Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BARTOLI, Lorenzo, "Filología de la culpa: Dante y Dostoyevsky", in Juan BARJA y Jorge PÉREZ DE TUDELA eds., *Dante. La obra total*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010, pp. 231-252.

BOSCO, Umberto, "Gli affetti familiari di Dante nella *Commedia*", *Altre pagine dantesche*. Caltanissetta, Sciascia, 1987, pp. 9-28.

BROOKS, Peter, *Troubling confessions. Speaking guilt in law and literature*. New Haven, Yale University Press, 2000.

CACCIARI, Massimo, "Dante profeta", in Juan BARJA y Jorge PÉREZ DE TUDELA ed., *Dante. La obra total*. Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2010, pp. 87-126.

DE SANCTIS, Francesco, "L'Ugolino di Dante", *Opere*. Torino, Einaudi, 1967, vol. V, pp. 681-704.

FRECCERO, John, "Dante: Bestial Sign and Bread of Angels: *Inferno* XXXIII and XXXIII", in Rachel JACOFF ed., *The Poetics of Conversion*. Cambridge, Harvard University Press,1986, pp. 152-166.

GORNI, Guglielmo, "Francesca e Paolo: la voce di lui", *Intersezioni* 16 (1996), pp. 383-390.

HERZMAN, Ronald B., "Cannibalism and Communion in *Inferno* XXXIII", *Dante Studies* 98 (1980), pp. 53-78.

HOLLANDER, Robert, "A Note on *Inferno* XXXIII, 37-74: Ugolino's Importunity", *Speculum* 59 (1984), pp. 549-555.

NARDI, Bruno, "Dante profeta", *Dante e la cultura medievale. Nuovi saggi di filosofia dantesca*. Roma/Bari, Laterza, 1949, pp. 336-416.

PERTILE, Lino, "Il modo di Paolo", in Gian Carlo BAIARDI ed., *Miscellanea di studi offerta dall'Università di Urbino a Claudio Varese per i suoi novantanni*. Manziana, Vecchiarelli, 2001, pp. 623-33.

PETROCCHI, Giorgio, *Vita di Dante*. Roma/Bari, Laterza, 1983.

PETROCCHI, Giorgio, *s. v.* "Biografia", in *Enciclopedia dantesca*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1970-1978, vol. VI, Appendice, 1978, pp. 1-53.

PIATTOLI, Renato, *Codice Diplomatico Dantesco*. Firenze, Società Dantesca Italiana, 1940.

El *Triumphus cupidinis* y el *Africa* de Petrarca

José Luis Quezada
Universidad Nacional Autónoma de México

La intención contenida en estas líneas es ilustrar la trágica historia de amor entre Sofonisba y Masinisa tratada por Petrarca en tres de sus obras: el *De viris illustribus*, el *Africa* y los *Triumphi*. Además de esto se establecerán las diferencias en el tratamiento que el poeta hizo de este argumento en cada una de las obras mencionadas.

Para comenzar debemos remitirnos a Tito Livio, quien en el libro XXX (12-15) de su *Ab urbe condita* nos cuenta los pormenores de este episodio que brevemente recordaremos aquí: nos encontramos en el escenario de la segunda guerra púnica, y las hostilidades se desarrollan en África. Sífax, rey de los númidas masesilios u occidentales, quien había sido aliado de los romanos, se rehúsa a ratificar dicha alianza y enfrenta a Lelius *sapiens*, el amigo inseparable de Escipión, y a Masinisa; éste era el rey de los númidas masilios u orientales, y es recordado en la historia como un importante aliado de Roma durante la segunda y la tercera guerra púnica. Así pues, tras el enfrentamiento Sífax es derrotado, y Masinisa entra en Cirta, capital del reino númida, y se apodera de la ciudad; al entrar al palacio se encuentra con Sofonisba, hija de Asdrúbal (hijo de Gisgón, no Asdrúbal Barca, hermano de Aníbal) y esposa de Sífax, quien se postra ante él y, apelando a que es también africano, le suplica que la mate antes de entregarla a los romanos. Masinisa, cautivado por la belleza de la reina, se enamora de inmediato de ella y medita de qué manera puede salvarla. La decisión que toma tras este debate interno es la de casarse con ella ese mismo día; piensa que sólo así los romanos le perdonarán la vida, puesto que se convertirá en su esposa. Mientras tanto Sífax es enviado como prisionero al campamento de Escipión el Africano, y cuando éste le pregunta por qué no respetó el pacto que previamente habían acordado, el vencido rey le responde que su pérfida esposa lo alentó a romperlo. Por otra parte, la Fama había ya esparcido la noticia de que Masinisa había desposado a Sofonisba. Cuando Masinisa regresa al campamento romano, Escipión de inmediato intenta persuadirlo para que cese en su deseo de estar con ella, haciéndole ver que es necesario que anteponga la virtud a la pasión que lo está consumiendo. Masinisa se avergüenza, incluso se ruboriza, y tras aceptar las disposiciones de su general, se retira a su tienda donde en medio de una escena marcada por el llanto y la lamentación, llama a un esclavo y le ordena que lleve una copa con veneno a Sofonisba, y que le diga que al menos cumplirá su promesa no entregándola al pueblo romano. Sofonisba acepta la invitación a la muerte y bebe el veneno. Al día

siguiente Escipión, queriendo consolar a Masinisa por la muerte de su amada, lo colma de dones y lo nombra rey de toda la Numidia. Así concluye Tito Livio esta narración, que como puede verse no carece de tintes novelescos.

Petrarca conoció perfectamente el episodio apenas mencionado, debido a que en su juventud fue un ávido lector del historiador romano; no está por demás recordar que él transcribió con su propia mano el Harleian 2493 del British Museum, manuscrito conocido como Aginnensis o Agennensis por los editores del *Ab urbe condita*.[1] Tras estas tempranas lecturas, Petrarca recoge uno de los primeros frutos de su labor como filólogo para reelaborarlo en su propia obra literaria.

Hablando ya de la obra de Petrarca, mencionaremos en primer lugar el *De viris illustribus* que es una inconclusa serie de biografías de personajes romanos que abarca desde Rómulo hasta Catón el Viejo, la cual posteriormente incluirá también vidas de personajes bíblicos y legendarios, tales como Adán, Jasón y Hércules. Para esta obra Petrarca compuso tres diferentes versiones de la vida de Escipión el Africano: en la redacción originaria denominada γ[2] la historia de Masinisa y Sofonisba ni siquiera es mencionada; mas en la versión intermedia, llamada β,[3] Petrarca nos cuenta la historia de los fallidos amantes con lujo de detalles. Este relato ocupa aproximadamente el triple de páginas con respecto al de Tito Livio, aunque la amplificación de la historia no implica que se aleje demasiado de su fuente. Lo cierto es que el carácter novelesco del episodio resalta aún más que en la obra del historiador latino.

En segundo lugar tenemos el *Africa*, epopeya en nueve cantos, igualmente inacabada, en la que Petrarca celebra las hazañas guerreras de Escipión durante la segunda guerra púnica. Recordemos que cuando Petrarca fue coronado en 1341 en el Capitolio romano, le fue otorgado el título de *poeta et historicus*; además, la fecha de composición de la versión β de la vida de Escipión corresponde a 1341, mismo año en que se piensa que fue compuesto el canto V del *Africa*. De ahí el fuerte vínculo que existe entre el *Africa* y el *De viris*.

Como veremos en seguida es en el *Africa* donde la historia de Masinisa y Sofonisba cobra mayor importancia ya que ocupa la totalidad del canto quinto (773 versos), que es además el canto central del *epos* petrarquesco. Al introducir el episodio, el poeta tiene la intención de que éste cumpla la misma función que el canto IV de la *Eneida*, "celebrando la vittoria della virtú sul piacere, della volontà sulle passioni".[4] Por otro lado el personaje mismo de Sofonisba es virgiliano en la

[1] Giuseppe Billanovich, "Petrarch and the Textual Tradition of Livy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, p. 138.

[2] Las letras griegas α β γ indican las etapas de redacción de una determinada obra, siendo γ el texto primigenio y α el texto definitivo. La utilización de α β γ devino convención a partir de que Vittorio Rossi las empleó en su edición de los *Rerum familiarium libri*, a partir de ahí han sido aplicadas también a otras obras de Petrarca.

[3] *Vir. ill.* XXI 6, 51-90.

[4] Guido Martellotti, "Lagrime di Enea", *Scritti petrarcheschi*, p. 47.

medida en que, tal como Dido es un obstáculo en el glorioso destino de Eneas, así Sofonisba impide con sus encantos que Masinisa se acerque a la virtud representada por Escipión. También es necesario mencionar que Escipión, aunque no es el personaje principal en este canto, es una figura muy importante, puesto que se convierte en mediador entre la pasión y la virtud. Para algunos la función primordial de este relato es la de ser un elemento adicional en la apoteosis del Africano;[5] en opinión de otros, con la pasión de Masinisa por Sofonisba el poeta quiso representar su amor por Laura.[6] Petrarca mismo, refiriéndose al pasaje en cuestión, nos dice: "Sepe magni cultus loco, fuit habitus neglectior. Talis Cleopatra, sparsa cesarie, Cesareum animi robur inflexit. Talem fuisse Sophonisbam reor dum Massinissam cepit victa victorem, quod in Africa olim gestum nunc in Africe nostre libris pathetice materie fundamentum est".[7]

Revisemos ahora algunos particulares del canto quinto del *Africa*. La acción se inicia con el arribo de Masinisa a Cirta y con su entrada en el palacio, donde se encuentra con la hermosa Sofonisba, de quien el poeta hace una minuciosa descripción física en la que es posible reconocer un número importante de coincidencias con respecto a la descripción que Petrarca hace de Laura en los *Triumphi* y en el *Canzoniere*. Es importante añadir que para este retrato Petrarca se vale de elementos de técnicas descriptivas tales como las que Geoffroi de Vinsauf utiliza en su *Poetria nova* para la elaboración de su *descriptio mulieris*. He aquí un fragmento de la descripción de la belleza de Sofonisba:

Stabat candore nivali
Frons alto miranda Iovi, multumque sorori
Zelotipe metuenda magis quam pellicis ulla
Forma viro dilecta vago. Fulgentior auro
Quolibet, et solis radiis factura pudorem,
Cesaries spargenda levi pendebat ab aura
Colla super, recto que sensim lactea tractu
Surgebant, humerosque agiles affusa tegebat
Tunc, olim substricta auro certamine blando
Et placidis implexa modis: sic candida dulcis
Cum croceis iungebat honos, mistoque colori
Aurea condensi cessissent vascula lactis,
Nixque iugis radio solis conspecta sereni.
Lumina quid referam preclare subdita fronti

[5] Aldo S. *Bernardo*, *Petrarch*, *Scipio and the "Africa"*, p. 26.

[6] Nicola Festa, "Sofonisba, Laura e Scipione nell'opera poetica di F. Petrarca", *Atti dell'Accademia degli Arcadi e Scritti dei Soci*, p. 210.

[7] *Fam*. XVII 7: Frecuentemente ha habido una actitud negligente en lugar de la preocupación por las cosas importantes. De tal manera Cleopatra con su cabellera extendida conmovió el ánimo firme de César. Pienso que de la misma forma Sofonisba en el momento en que estaba vencida capturó al vencedor Masinisa, esto que sucedió en algún tiempo en África ahora en mi poema *Africa* es el fundamento de la materia pasional. (La traducción de éste y los siguientes pasajes del latín es responsabilidad del autor).

Invidiam motura deis? Divina quod illis
Vis inerat radiansque decor, qui pectora posset
Flectere quo vellet, mentesque auferre tuendo,
Inque meduseum precordia vertere marmor,
Africa nec monstris caruisset terra secundis. (vv. 22-40)[8]

El desarrollo de los eventos posteriores es prácticamente el mismo que veíamos en Livio hasta el encuentro entre Escipión y Masinisa; después nos encontramos con el rey de Numidia que se debate en un prolongado soliloquio tratando de tomar una decisión: ¿entregará a Sofonisba para que sea llevada a Roma como botín de guerra o desafiará las órdenes de Escipión? Finalmente, no queriendo romper su promesa de no entregarla a los romanos, resuelve enviar a la reina una copa con veneno para que se suicide, así al menos le evitará la injuria de desfilar como prisionera ante el pueblo romano. Sofonisba recibe el mensaje y acepta suicidarse: antes de ello pronuncia un conmovedor discurso que termina maldiciendo a Escipión, a todos sus descendientes, y a Masinisa:

Nuntius accelerans regine ad limina pulsat
Munera dira ferens. Pannis anus obsita et annis
Prosilit, atque habitum conspectaque pocula narrat.
Substitit attonitte similis similisque paventi;
Nec remorata diu, positoque instincta pavore:
"Ingrediatur" ait. Stat terre lumina fixus
Et peragit commissa tremens; intercipit illa:
"Suscipio mandata libens, nec dona recuso
Regia, si maius nichil est, quod mittere dulcis
Posset amans: certe melius moriebar in ipso
Funere ni demens nupsissem; numina testor
Conscia, non aliquid quoniam de coniuge caro
Sit nisi dulce michi; sed sidera promptius alta,

[8] El texto latino fue extraído de la edición crítica publicada por Nicola Festa en 1926; el texto del canto quinto puede leerse también, junto con una traducción al italiano, en Francesco Petrarca, *Rime*, *Trionfi e Poesie Latine*, pp. 638-683. Hasta el momento de escribir este texto, no se contaba con una traducción al español, ni completa ni fragmentaria, de esta obra. "Se erguía con un candor como el de la nieve la frente que el gran Júpiter habría admirado y a la que la celosa hermana habría temido todavía más que a cualquier otra clase de mujer amada por su inconstante esposo. Más brillante que cualquier tipo de oro, tal que opacaría los rayos del sol era su cabellera que caía movida por una ligera brisa, esparciéndose sobre el cuello, blanco como la leche, que se levantaba poco a poco con un recto movimiento (entonces derramándose le cubría la ágil espalda, aquella cabellera que otras veces estaba anudada, como en una dulce batalla, con prendedores de oro y entrelazada en plácidas formas). De tal manera su dulce belleza unía el blanco con el amarillo en una mezcla de colores ante la cual habrían cedido vasos dorados llenos de leche y también la nieve perenne golpeada por los rayos del sol brillante. ¿Y qué decir de sus ojos, bien puestos bajo la frente, que habrían provocado la envidia de los dioses? Puesto que había en ellos una fuerza divina y una belleza radiante que hubieran podido doblegar los ánimos en cuanto quisieran, hacer perder la razón con una sola mirada, y transformar el corazón en mármol como Medusa, de manera que África no careciera de semejantes maravillas".

Terrenis ut eram vinclis exuda, petebam.
Hoc refer extremum, et mortis michi testis adesto". (vv. 720-734)[9]

En morior; mortisque magis me causa dolere,
Quam mors ipsa facit. Quid enim commercia tangunt
Nostra duces latios? En quanta superbia genti!
Non satis est hostem regnis spoliasse paternis:
Libertate animos spoliant, et rite coactis
Coniungiis sanctoque audent irrumpere amori
Ac pactos laniare toros. Victoria postquam
Romano stat certa duci, nec flectere quisquam
Fata potest eterna Iovis, sint ultima vite
Tristia, et eximiis sua Roma ingrata tropheis,
Exul ut a patria deserto in rure senescat
Solus et a fidis longe remotus amicis;
Nec videat sibi dulce aliquid, qui dulcia nobis
Omnia preripuit. (vv. 740-753)[10]

El episodio continúa todavía en los primeros versos del canto VI. Sofonisba, después de haberse suicidado, entra al Tártaro y Minos la envía al segundo círculo, donde están las almas de los suicidas. En este infierno petrarquesco es posible percibir ecos tanto virgilianos como dantescos.

En tercer lugar hablaremos de los *Triumphi*. Nos encontramos también ante una obra a la que el poeta no pudo dar una revisión definitiva, aunque sabemos que siguió trabajando en ella hasta poco antes de su muerte. Al igual que en los *Rerum vulgarium fragmenta* la posición protagónica es ocupada por Laura. Utilizando el motivo romano de los desfiles triunfales, el poeta emprende un viaje alegórico en el que se suceden el Triunfo del Amor, de la Castidad, de la Muerte, de la Fama, del Tiempo y

[9] "Apresurándose el mensajero toca a la puerta de la reina llevando el terrible regalo. Una anciana harapienta y aquejada por los años sale de inmediato y describe el aspecto del siervo y la copa que ha visto. Sofonisba permanece como atónita y casi temerosa. Sin demorarse más tiempo e inquieta, después de haber dejado de lado el temor dijo: "Entra". Se queda de pie, inmóvil, con los ojos en la tierra, y tembloroso revela el secreto. Ella lo interrumpe: "Acepto de buen grado la orden y no me rehúso a los dones del rey, si no hay nada mejor que pueda enviarme mi dulce amado. Ciertamente estaría mejor muerta si no me hubiera desposado en mi mismo funeral, actuando como una loca. Pongo a los dioses como testigos no porque algo que provenga de mi querido esposo no me sea agradable, sino porque liberada de las cadenas terrestres me dirigiré más prontamente hacia las regiones celestiales. Transmítele mis últimas palabras y sé testigo de mi muerte".

[10] "Aquí tienes que muero y la causa de la muerte me lastima más que la muerte misma. ¿Pues en qué afecta nuestro amor a los generales romanos? ¡He aquí cuán grande es la soberbia de este pueblo! No fue suficiente que el enemigo saqueara los reinos de nuestros padres, despojan al ánimo de su libertad; también se atreven a oponerse a un amor consagrado y al matrimonio cumplido según el ritual, y a injuriar los pactos del tálamo nupcial. Debido a que la victoria es ya cierta para el general romano, y ya que nadie puede doblegar los designios eternos de Júpiter, que para él sean terribles los últimos años de su vida y que su querida Roma sea ingrata a sus grandiosos triunfos, de modo que envejezca exiliado de su patria en un campo desierto y solitario, muy lejos de sus fieles amigos. Y que nada le parezca dulce a él que a nosotros nos privó de todas las cosas dulces".

de la Eternidad. Tras este recorrido, el *Triumphus eternitatis* culmina con una especie de apoteosis de Laura, episodio que cumple una función equivalente a la de la canción 366 y última del *Canzoniere*, “Vergine bella, che di sol vestita”.

El episodio de Masinisa y Sofonisba es nuevamente tratado por el poeta en el *Triumphus cupidinis* y podría decirse que es una especie de continuación directa con respecto al tratamiento que se le dio en el *Africa*. La *materia pathetica* de la epopeya reaparece en los tercetos del *Triumphus cupidinis*, pero la narración es un tanto distinta, debido a que se percibe de principio a fin la influencia del modelo dantesco. La historia de Masinisa y Sofonisba está ahora bajo el influjo del celebérrimo pasaje de Paolo y Francesca en el canto V del *Infierno*.[11] Como bien apunta Barstuschat, “In nessun altro luogo dei *Triumphi* il richiamo alla *Commedia* è cosí intenzionale e cosí chiaro: si tratta di una vera e propia gara col modello dantesco”.[12] En este sentido podemos percibir en estos versos un sabor polémico. Petrarca se remite a Dante; pero un tema antiguo sustituye a uno moderno. El contraste no se limita sólo a esto: otro factor distintivo es que Dante encuentra a Paolo y Francesca sufriendo en el infierno, mientras que Petrarca en la conversación que sostiene con Masinisa y Sofonisba los encuentra relativamente felices. Por otro lado, en el episodio del primero es Francesca quien habla en lugar de los dos amantes, mientras que en los *Triumphi* es Masinisa quien se dirige al poeta en la mayor parte de diálogo. En resumen, mientras que la Francesca de Dante continúa repitiendo la dolorosa ambigüedad moral por la cual terminó en el infierno, Masinisa por el contrario declara su constante devoción hacia la figura de Escipión que lo guió tanto en la tierra como en la muerte. El poeta reafirma el contraste con Dante cuando presenta a los mismísimos Paolo y Francesca en la tercera parte del *Triumphus cupidinis* en la siguiente forma:

> Vedi Ginevra, Isolda e l’altre amanti,
> E la coppia d’Arimino **che ’nseme**
> **Vanno** facendo dolorosi pianti. (vv. 82-84)

Estos versos recuerdan por supuesto la forma en que Dante, dirigiéndose a Virgilio, le manifiesta su deseo de hablar con la pareja de Rimini diciendo:

> Poeta, volontieri
> Parlerei a quei due **che ’nsieme vanno**,
> E paion sí al vento esser leggieri.[13]

La polémica en torno a si Petrarca conoció o no la obra de Dante y si lo imitó o no, surgió desde su propia época cuando, en respuesta a un manuscrito

[11] *Inf*. vv. 73-142.

[12] Johannes Barstuschat, “Sofonisba e Massinissa. Dall’*Africa* e dal *De viris* ai *Trionfi*”, *Petrarca e i suoi lettori*, p. 128.

[13] *Inf*. vv. 74-76.

que Boccaccio le envió, el Vaticano latino 3199, que contenía nada menos que la *Commedia* de Dante, Petrarca le respondió con una carta[14] en la que afirmaba desconocer la obra del florentino y desmentía la supuesta envidia hacia él que algunos contemporáneos le atribuían. Con respecto a este tema, es importante recordar que Petrarca comenzó a formar su biblioteca en Provenza, muy lejos de los principales centros de difusión de la *Commedia*, por lo cual no es improbable que efectivamente no hubiera leído la obra de Dante para cuando Boccaccio le envió la mencionada copia del poema dantesco.[15] Esta discusión ha continuado durante siglos, pero ahora es claro, gracias al trabajo de diversos estudiosos,[16] que Dante fue un modelo a seguir para Petrarca lo mismo que para el resto de los literatos italianos, y no sólo italianos.

Hasta aquí hemos visto que en cada uno de los textos el episodio de Masinisa y Sofonisba tiene un sentido diferente. En el tratamiento que el *historicus* da al tema en el *De viris* resalta el conflicto de un hombre que debe superar el amor para proseguir en el camino de la virtud. En forma distinta, el *poeta* nos narra en el *Africa* el drama de un hombre que vive un amor imposible. Finalmente, en el *Triumphus cupidinis* Petrarca une estos dos aspectos; de esta manera profundiza la representación del conflicto vivido por Masinisa, quien ya no se debate entre la virtud y el placer, sino entre el amor por Sofonisba y la amistad hacia Escipión.[17]

Por último no es superfluo recordar que Laura en el *Canzoniere* y los *Triumphi*, y Escipión en el *Africa* son los personajes principales en el universo poético de Francesco Petrarca, y que una buena parte de su obra está encaminada hacia la glorificación de ambos como es patente en el siguiente soneto, el CLXXXVI del *Rerum vulgarium fragmenta*:

> Se Virgilio et Homero avessin visto
> Quel sole il qual vegg'io con gli occhi miei,
> Tutte le forze in dar fama a costei
> Avrian posto, et l'un stil coll'altro misto:
> Di che sarebbe Enea turbato e tristo,
> Achille, Ulixe et gli altri semidei,
> Et quel che resse anni cinquantasei
> Sí bene il mondo, et quel ch'ancise Egisto.
> Qual fiore anticho di vertuti et d'arme
> Come sembiante stella ebbe con questo
> Novo fior d'onestate et di bellezze!
> Ennio di quel cantò ruvido carme,
> Di quest'altro io: et oh pur non molesto
> Gli sia il mio ingegno, e 'l mio lodar non sprezze!

[14] *Fam*. XXI 15.

[15] Giuseppe Billanovich, *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*, p. 146, nota 1.

[16] Para datos precisos sobre la influencia de Dante sobre Petrarca véase al menos Marco, Santagata, "Presenze di Dante 'comico' nel *Canzoniere* del Petrarca", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 146, pp. 163-211.

[17] J. Barstuschat, *op. cit*., p. 113.

Bibliografía

BARSTUSCHAT, Johannes, "Sofonisba e Massinissa. Dall'*Africa* e dal *De viris* ai *Trionfi*", en Vittorio CARATAZZOLO, Georges GÜNTERT eds., *Petrarca e i suoi lettori*. Ravenna, Longo, 2000, pp. 109-141.

BERNARDO, Aldo S., *Petrach, Scipio and the "Africa"*. Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1963.

BILLANOVICH, Giuseppe *Petrarca letterato. Lo scrittoio del Petrarca*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1947.

BILLANOVICH, Giuseppe, "Petrarch and the Textual Tradition of Livy", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 14, 3-4, 1951, pp. 137-208.

FESTA, Nicola, "Sofonisba, Laura e Scipione nell'opera poetica di F. Petrarca", *Atti dell'Accademia degli Arcadi e Scritti dei Soci*, 9-10, 1932, pp. 205-217.

MARTELLOTTI, Guido,"Lagrime di Enea", en Michele FEO & Silvia RIZZO eds., *Scritti petrarcheschi*. Padova, Antenore, 1983, pp. 44-49.

PETRARCA, Francesco, L'*Africa*, edición crítica, ed. Nicola Festa. Firenze, Sansoni, 1926.

PETRARCA, Francesco, *Rime*, *Trionfi e Poesie Latine*, Guido MARTELLOTTI *et al*. eds. Milano Napoli, Ricciardi, 1955.

PETRARCA, Francesco, *Triumphi*, ed. de Marco Ariani. Milano, Mursia, 1988.

PETRARCA, Francesco, *De viris illustribus*, ed. de Silvano Ferrone. Firenze, Le Lettere, 2006.

SANTAGATA, Marco, "Presenze di Dante 'comico' nel *Canzoniere* del Petrarca", *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, 146, 1969, pp. 163-211.

Análisis de algunas ediciones de lírica vulgar de Petrarca en la primera mitad del siglo XVI

FERNANDO IBARRA
Universidad Nacional Autónoma de México

El estudio de las ediciones impresas del siglo XVI es esencial para comprender la manera en que funcionaba la labor editorial en Europa y, además, para entender la crítica literaria aplicada a la formación de un canon a partir de la recepción y de la indirecta educación literaria que de algún modo procuraban los textos impresos. En el caso particular de las ediciones de Petrarca que salieron a la luz durante el *Cinquecento*, es notable cómo cada una de ellas tendía a superar la calidad de las ediciones anteriores y cómo los criterios editoriales fueron modificando la manera de componer un libro quizá más por satisfacer las necesidades del mercado que por un real compromiso intelectual con la literatura o con la voluntad del autor a tratar.

El siglo XVI para Petrarca comienza en 1501, con la edición de Aldo Manuzio en colaboración con Pietro Bembo, que además se considera la primera edición impresa en letra cursiva. Se trata de una edición prácticamente de bolsillo que contiene únicamente la lírica vulgar de Petrarca, sin aparato crítico, que para aquel entonces solía consistir en un proemio o una advertencia al lector y, en algunos casos, anotaciones al margen del texto. La edición aldina no cuenta todavía con numeración de folios ni con una portada en la que se indiquen los datos del autor, el contenido de la obra y alguna información sobre el editor: simplemente aparece como título *Le cose volgari di Francesco Petrarcha*. Desde el punto de vista filológico estas cuantas palabras adquieren relevancia si pensamos que ya entonces se reconocía una diferencia entre las obras de Petrarca escritas en latín y las escritas en lengua vulgar; además, pareciera que se trató de conservar el título que originalmente el poeta había concebido para su cancionero: *Rerum vulgarium fragmenta*.

Al final de las obras, o sea sonetos, canciones y *Triunfos*, encontramos un pequeño colofón que antecede un índice de primeros versos, donde se indica que el libro fue compuesto "tolto con sommissima diligenza dallo scritto di mano medessima del Poeta, havuto da M[esser] Piero Bembo con la concessione della illustrissima signoria nostra, che per X anni nessuno possa stampare il Petrarcha sotto le pene, che in lei si contengono".[1] No existía todavía el concepto de derechos de

[1] *Le cose volgari di Francesco Petrarcha* [s. p.], edición cuidada por Aldo Manuzio y Pietro Bembo. Esta edición cobra relevante importancia si tomamos en cuenta que para 1525, año de la publicación de las *Prose della vulgar lingua* de Bembo, Petrarca ya se había consolidado como un éxito editorial, incluso desde el siglo XV. Al respecto véase Ernest H. Wilkins, "The fifteenth-century editions of the Italian Poems of Petrarch", *Modern Philology*, XL (1943), pp. 225-238.

autor, pero sí la piratería y el plagio, prácticas que seguramente preocupaban a Aldo Manuzio.

Esta primera edición sirvió como modelo para fijar los versos de Petrarca, pero aún así no fue suficiente el cuidado de Bembo ni de Manuzio para que el libro satisficiera los requerimientos de un público que por un lado estaba dándose cuenta de las ventajas de un texto impreso frente a un manuscrito, y por el otro necesitaba ulteriores apoyos paratextuales para que dicho material impreso fuera más funcional. En este sentido podría pensarse que la edición aldina ofreció un valioso material suficientemente legible como para tomar su *lectio* como modelo a imitar, sin embargo, la edición no ofrecía más que el texto listo para su lectura, su goce y su análisis, lo cual ya es mucho, pero no para un público medianamente culto, educado en materia poética y con ganas de reproducir el modelo lírico petrarquista.

Dos años más tarde Hieronimo Soncino publicó otra edición con dos portadas: en la primera se lee *Opere volgari di Messer Francesco Petrarcha*, y en la segunda, a modo de aclaración, *Sonetti e canzoni di messer Francesco Petrarcha in laude di madonna Laura* donde, además de los textos que reproduce la edición aldina, se agrega como epílogo una advertencia a los lectores y una dedicatoria a César Borgia que resulta un documento particularmente relevante porque, contrariamente a lo que dicta la tradición (que Aldo Manuzio fue el primero en utilizar la minúscula cursiva), en ella el impresor afirma que fue justo en su imprenta donde Francesco da Bologna inventó “una nova forma de littera dicta cursiva, o vero cancelleresca, de la quale non Aldo Romano, ne altri che astutamente hanno tentato delle altrui penne adornarse, ma esso M[esser] Francesco è stato primo inventore et designatore”.[2] En la advertencia al lector se menciona que, después de algunos estudios filológicos, se puede afirmar que cierta edición autógrafa de Petrarca que circulaba en aquellos tiempos no era realmente auténtica y que se han agregado en la nueva edición un par de sonetos que no existían en la edición de Manuzio, “per la qual cosa concludemo questa nostra editione esser perfecta et absoluta”; aunque se advierte que si en algún lugar se encuentra un error de composición es justamente porque quien ejecuta esta labor no tiene ojos de lince, e incluso deben tolerarse los errores de los correctores porque “non errare alcuna volta solamente se apartene a Dio”. Sin embargo, todos los cuidados que ha merecido la edición de Soncino bastan para afirmar que se trata de la mejor edición de todas las existentes hasta ese momento.

Para 1504 finalmente aparece una edición anotada de casi 600 páginas donde interviene un grupo de trabajo con funciones muy específicas: Nicolò Peranzone y Riccio Marchesiano fueron los correctores, y Francesco Filelfo con Hieronimo Squarciafico y Antonio da Tempo se dedicaron a redactar los comentarios. Realmente se puede considerar una verdadera edición crítica de largos alcances, no obstante los varios y nuevos problemas a los que se enfrentó el impresor: por ejemplo, pretende ofrecer al lector un índice de materias; pero ¿cómo hacerlo para

[2] *Opere volgari di Messer Francesco Petrarcha* [s. p.], edición a cargo de Hieronimo Soncino.

que sea utilizable? El usuario moderno de libros podría suponer que una indicación de páginas sería suficiente, pero no hay que olvidar que todavía para estas fechas no es una práctica común numerar los folios del libro, mucho menos las páginas. La solución que ofrece esta edición es indicar en la tabla de contenidos el número de folio y una letra. Obviamente con la debida instrucción para un público que tampoco estaba familiarizado con estos mecanismos de búsqueda:

> Per informatione et declaratione di questa tabula questo sie lo ordine suo che chi vuol trovare qualche cosa contenuta in dicta tabula guardi in fine della linea de la cosa che 'l cerca et quello numero lí notato significa el numero de le charte dove è la cosa cercata. Item guardi in principio della decta linea: et quella littera: la quale è lí signata in margine si significa el loco dove è la cosa cercata in quella charta dove prima te ha mandato el numero signato in fin della linea come ho de sopra dichiarato: et a questo modo con mirabile facilità e prestezza troverai tutto quello che a te farà in piacimento.[3]

Actualmente, los editores no suelen preocuparse por instruir al lector acerca de los procedimientos a seguir para consultar un índice de versos a menos que se trate de un material demasiado complejo. En el siglo XVI, ante la carencia de criterios convencionales y de elementos editoriales de apoyo (numeración de páginas, por citar uno) los editores vacilaban entre sus limitaciones para encontrar el mejor mecanismo de consulta: por número de carta, por número de pliego, por afinidad temática, por fecha de composición, por orden alfabético, etc. De ahí que la consulta de los índices de las primeras ediciones de Petrarca demandara un instructivo que, aun para el lector actual, podría resultar sumamente complejo y, en consecuencia, obsoleto; contrariamente a la "facilità e prestezza" que el editor presumía a partir del cuidado que ponía en su elaboración.

La edición contiene, sin embargo, notas muy abundantes sobre casi cada composición, con un especial énfasis en aquellos pasajes que podrían resultar ambivalentes. En ocasiones menciona por qué tal composición se encuentra en ese lugar y no en otro, o comenta las elecciones editoriales en relación con ediciones anteriores. Leyendo los comentarios se nota que la principal motivación del impresor era ofrecer una edición que brindara un valor agregado al texto, es decir que, más allá de los cuidados puestos en la recopilación de las obras vulgares de Petrarca, los comentarios son un apoyo para su correcta interpretación. Cabe decir que el formato también condiciona el uso y público: no es lo mismo la edición en

[3] *Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone* [s. p.], con comentarios de Francesco Filelfo, Antonio da Tempo y Riccio Marchesiano. Este libro tiene como antecedente directo *Rime di Francesco Petrarcha col commento di Francesco Philelpho* (Bologna, Sigismondo de' Libri, 1476). Ezio Raimondi considera que la edición de Filelfo es notable en cuanto "tra i ricordi di Erodoto e Tucidide, Ovidio e Omero, Empedocle e Virgilio, Livio e Cassio Dione, Seneca e Terenzio, Tolomeo e Cicerone, Platone, Aristotele e persino Dante, inseriti nella trama delle postille, egli [Filelfo] mostra che anche le *Rime* sono qualcosa di classico e di esemplare". Véase "Francesco Filelfo, interprete del *Canzoniere* petrarchesco", *I sentieri del lettore*, vol. 1, *Da Dante al Tasso*, pp. 271-272.

octavo que uno puede “leer mientras camina” como se lee en una carta de agradecimiento a Manuzio, que una edición *in folio*, cuya consulta requeriría de un soporte suficientemente firme para aguantar el peso del texto impreso.

En 1514 Aldo Manuzio volvió a editar los versos de Petrarca, pero esta vez bajo el título de *Il Petrarcha* con una advertencia editorial que deja muy claro que en la primera edición había tratado de respetar la última voluntad del autor eliminando aquellas obras que Petrarca consideraba poco dignas. Tarea que no dejó satisfechos ni a los lectores ni a los impresores que le hacían competencia, y por eso, después de varias críticas, se ve obligado a integrar un capítulo que, según Bembo, había sido retirado por el mismo autor, por considerarlo superfluo, no sin antes hacer una larga aclaración acerca de las dudas que sigue teniendo sobre la presencia de estos indignos versos. Las palabras de Manuzio muestran claramente que el aparato paratextual no sólo podía tener una función encomiástica o pedagógica, sino que servía muy bien como campo de batalla contra los innumerables adversarios que se podían encontrar en la labor editorial y filológica. Es de notar que Manuzio nada pronuncia sobre la falsa atribución del uso de los caracteres cursivos. A diferencia de la edición del 1501, ésta presenta al final una advertencia al lector, textos de otros autores y una pequeña fe de erratas. Por lo demás, el sólo título de la edición ya indica a qué grado se conocían las obras del poeta en la época, a tal grado que basta decir “Il Petrarcha” para que se entiendan los sonetos, las canciones y los *Trionfi* reunidos; síntoma de que las obras latinas han comenzado a ser olvidadas. Todavía faltan muchos años para que se separen los *Trionfi* del *Canzoniere*, aunque este último ya aparece dividido en vida y en muerte de Laura.

Con el paso de los años el petrarquismo sigue arrasando con cualquier otra posibilidad expresiva, más por un goce estético que por un verdadero convencimiento de orden lingüístico; para esto habrá que esperar a que Bembo publique sus *Prose della volgar lingua*, donde queda claro que el acceso al correcto texto petrarquesco es ineludible para la imitación lingüística, lo cual justifica *a posteriori* su labor editorial en la imprenta de Manuzio.

Quizá una de las ediciones que tuvo mayor impacto –al menos en el mundo hispánico– fue la impresa en Venecia por los hermanos da Sabbio en 1525: *Le volgari opere del Petrarcha con la espositione di Alessandro Velutello da Lucca*. En esta edición encontramos decisiones editoriales que dan cuenta de la función del texto a nivel social, más que dentro de la élite literaria. O mejor dicho, se nota que el impresor entendió que no era suficiente el cuidado filológico de Bembo ni las buenas intenciones de las primeras ediciones comentadas, porque la obra de Petrarca estaba dejando de ser exclusiva de los centros literarios para circular entre la gente más o menos culta, que requería de un texto manejable en sus dimensiones, acompañado de explicaciones que ayudaran a su comprensión y estudio. Así, la edición incluye licencia, dedicatorias, y un nutrido aparato crítico donde se expone la vida del autor, el origen de Laura, la descripción de Valchiusa, índices y, obviamente, comentarios editoriales de naturaleza diversa.

La edición de Velutello se imprimió varias veces durante todo el siglo XVI, y quizá la más sobresaliente de estas ediciones fue la de Gabriele Giolito en 1550, pues, además de estar adornada con grabados y una elegante portada, sus páginas están numeradas, la composición del texto y la tipografía permite una fácil consulta de los índices y una lectura menos fatigante que las versiones anteriores.[4] Para los años treinta no cabe duda que los editores estaban muy interesados en el éxito comercial de sus obras, para lo que debían satisfacer y hasta rebasar las expectativas del nuevo público que, en definitiva, era muy distinto de los lectores de cincuenta años atrás, todavía acostumbrados al manuscrito. Es aquí donde las ediciones de Petrarca nos hablan sobre las necesidades de los nuevos usuarios y clientes. Vale la pena aclarar que los comentarios críticos ejercieron una fuerte influencia en la recepción de los lectores. La edición comentada marca el camino de la interpretación, canoniza y limita la posibilidad de lecturas.

Bajo esta nueva motivación editorial, llama la atención la edición veneciana de Francesco di Alessando Bindoni y Mafeo Pasin titulada *Il Petrarcha col commento di M. Sebastiano Fausto da Longhiano, con rimario et epiteti ordine d'Alphabeto*. El rimario y la relación de adjetivos usados en la obra ¿a quién servirían sino a un usuario activo que más allá de tener la intención de conocer la obra poética de Petrarca necesitaba elementos que le ayudaran a imitarla? Además con cierta facilidad, pues no sólo el impresor pensó en numerar las páginas, sino que todos los índices están ordenados alfabéticamente. Aquí la edición de Manuzio se encuentra en clara desventaja. La edición de Bindoni incluye anotaciones similares a las de Velutello, pero dirigidas más bien a un público diletante.

Ya para mediados del siglo era evidente que la última voluntad del poeta a pocos importaba; no es casual encontrar en 1549 una edición de Erasmo di Vincenzo titulada *Le rime del Petrarcha, tanto piu corrette quanto piu ultime di tutte stampate: con alcune annotationi intorno la correttione d'alcuni luoghi loro già corrotti*. Ciertamente era así: basta comparar la edición del Velutello de 1525 con la de 1541 para encontrar errores mecánicos de transcripción, de comprensión e incluso palabras inexistentes en el caso de las citas en latín de los comentarios. Erasmo de Vincenzo se limita a exponer los errores lexicales, aunque también resulta significativo que en algunas ediciones las rimas tengan un orden distinto del propuesto por Bembo, que haya textos atribuidos, que aparezcan poemas dedicados a Petrarca o sonetos encomiásticos o en respuesta, así como algunos textos de Dante Alighieri, Cino da Pistoia y Guido Cavalcanti, incluidos siempre al final. En la dedicatoria a Giovanvicenzo Belprato el editor comenta:

[4] Los elementos paratextuales de las ediciones de "los clásicos" en lengua vulgar funcionaban como verdaderos valores agregados muy apreciados por los potenciales consumidores. Véase Daniel Javitch, "Gabriel Giolito's 'packaging' of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in mid-Cinquecento", en Franco Fido *et al*. eds. *Studies for Dante. Essays in honor of Dante della Terza*.

> Non è cosa, che io pensassi manco giamai, che di dover fare annotationi intorno la correttione di questo Petrarcha, sí perche, havento io tolto pe 'l migliore, & piu corretto di tutti (sí come è il grido) l'essemplare d'Aldo del M.D.I. mi credeva, che bisogno non dovesse haverne: come ancho, che fui cosí alla sproveduta soprapreso dal suo doversi stampare, che quando ben creduto havessi, che bisognate gli fussero, non m'havrei imaginato mai, che dalla brevità del tempo mi fusse stato conceduto di poter farle.[5]

Una edición de este tipo era concebida, ante todo, como material didáctico. En 1554 apareció un volumen en octavo en la imprenta de Plinio Pietrasanta en cuya portada se lee lo siguiente: *Il Petrarca nuovamente con la perfetta ortografia della lingua volgare, corretto da Girolamo Ruscelli con alcune annotationi et un pieno vocabolario del medesimo, sopra tutte le voci, che nel libro si contengono, bisognose di dichiariatione, d'avvertimento e di regola, et con uno utilissimo rimario de M[esser]. Lanfranco Parmegiano, et una raccolta di tutti gli epiteti usati dal l'Autore*. En el rimario se indica la terminación seguida de una lista de correspondencias con las palabras usadas por Petrarca, por ejemplo "ACCO: *bacco, baldacco, diacco, flacco, gracco, sacco, stracco*". En la relación de epítetos se sigue un criterio similar, o sea, los adjetivos aparecen en forma de lista después del sustantivo: "OCCHIO: fermo, infermo, mortal" (para la voz *occhi* se enlistan 55 adjetivos).[6] ¿Qué más podría desear un imitador de Petrarca?

La verdadera intención del impresor tenía mayores pretensiones, como se puede leer en el encabezado del diccionario que presenta al final del libro: "Vocabolario di tutte le voci usate dal Petrarca, le quali à quei che non sanno lettere latine, ò toscane, sono bisognoso [*sic*] di dichiaratione, d'avvertimento, ò de Regola". Este "Vocabolario" de 212 páginas es realmente invaluable porque efectivamente indica el significado tanto de palabras que ya para el siglo XVI habían caído en total desuso como de términos que, aun existiendo, en el sistema poético de Petrarca estaban dotados de un significado particular. Cito una entrada: "MAGIONE: casa, albergo, stanza & è voce francese quasi mansione ch'è voce latina dalla quale essa nasce".

Todo este material paratextual nos habla de un trabajo filológico, lingüístico y editorial que no habría podido ser fruto del trabajo de un simple impresor, sino que requirió de un gran equipo de colaboradores especializados y actualizados en cada uno de los distintos campos, desde la investigación hasta la corrección de pruebas, desde el diseño de la tipografía hasta la encuadernación. En este sentido resultaría también importante indagar a qué tipo de público estaba dirigido "il Petrarca" de Pietrasanta. Definitivamente, para consultar el "Vocabolario" habría sido necesario contar con suficientes competencias lingüísticas para una correcta comprensión y un adecuado uso; acción imposible si se tratara de veras de un público que no hablara toscano ni latín. Por lo tanto, si cualquier estudioso de literatura vulgar en la Península itálica dominaba un poco del toscano literario, y si cualquier perso-

[5] *Le rime del Petrarcha tanto piu corrette quanto piu ultime di tutte stampate* [s. p].

[6] *Il Petrarca col commento di M. Sebastiano Fausto* [s. p.]

na con preparación académica formal conocía algo de latín –independientemente del lugar de residencia–, podemos concluir que una edición de esta naturaleza estaba destinada en realidad a un público medianamente culto que, dentro de sus actividades, pudiera usufructuarla. Pero no solo esto: la inclusión del rimario y de la tabla de epítetos indica que el consumidor final del texto es un individuo que pretende imitar, emular, copiar o traducir el lenguaje de Petrarca, sin preocuparse mucho por entender cabalmente su poesía. Justamente la segunda mitad del siglo está llena de ediciones similares dirigidas a "chi prende cura di legiadramente rimare". La lista de ediciones podría seguir todavía: tan solo Giovanni Giolito y familia imprimieron 22 ediciones de lo que ahora conocemos como *Canzoniere*, en un lapso de 30 años.[7]

Después de este análisis general, me parece que los elementos paratextuales de las ediciones del Petrarca vulgar son de gran importancia para entender las motivaciones editoriales que impulsaron sobre todo a los impresores a ofrecer textos con valor agregado, en colaboración con investigadores y críticos literarios, pensando siempre en los nuevos consumidores que, además, podrían ser potenciales poetas.

Es también durante el siglo XVI que encontramos las primeras traducciones parciales o integrales de la lírica vulgar de Petrarca. Por citar un par de casos, *Toutes les euvres vulgaires de Francoys Petrarque. Contenenans quatre Livres de M. D. Laure d'Avignon sa maistresse: jadis par luy composez en langage Thuscan, & mis en Francoys par Vasquin Philieul de Carpentras Docteur es Droictz. Avecques briefz Sommaires ou argumens requis pour plus facile intelligence du toût* (En Avignon, de l'imprimerie de Barthelemy Bonhomme, avec privilege du Roy, 1555); o la primera traducción al castellano: *Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana* (Madrid, Guillermo Droy, 1591).[8]

El análisis de estas ediciones es una buena herramienta para entender cómo el petrarquismo influyó por doquier a partir de la difusión de sus fuentes; y no sólo eso: a partir de las primeras ediciones del siglo XVI se puede entender que la entrada de Petrarca al canon implicaba un necesario trabajo previo de corrección filológica. Más tarde, fue necesario legitimar la validez literaria de la obra en vulgar a partir de comentarios interpretativos nacidos de la pluma de eruditos en materia clásica como Filelfo. A partir de la segunda mitad del siglo, los editores se dan cuenta de la importancia de los elementos paratextuales y llegan a componerse elaborados apéndices con una función primordialmente pedagógica, como se ha podido ver en los ejemplos presentados en este breve estudio.[9] La historia de los

[7] Véase Lodovica Braida, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*, p. 82.

[8] Sobre esta traducción véase Furio Brugnolo y Aviva Garribba, "Enrique Garcés traductor del *Canzoniere* (1591): aspectos lingüísticos, estilísticos y métricos", en Mariapia Lamberti ed., *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*, pp. 289-306.

[9] Otros ejemplos importantes y muy bien documentados pueden encontrarse en María del Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, pp. 10-28.

trabajos editoriales en torno a Petrarca es muy amplia, y puede estudiarse partiendo de las ediciones mismas, de los editores, de los intelectuales que participaron en ellas de manera directa o indirecta, de las expectativas del lector, etc. Al final, cualquier acercamiento permite que se conozca con mayor detalle el sistema de valores literarios que modeló una época.

Bibliografía

BRAIDA, Lodovica, *Stampa e cultura in Europa tra XV e XVI secolo*. Roma / Bari, Laterza, 2009.

BRUGNOLO, Furio y Aviva GARRIBBA, "Enrique Garcés traductor del *Canzoniere* (1591): aspectos lingüísticos, estilísticos y métricos", en Mariapia LAMBERTI ed., *Petrarca y el petrarquismo en Europa y América*. México, UNAM, 2006, pp. 289-306.

JAVITCH, Daniel, "Gabriele Giolito's 'packaging' of Ariosto, Boccaccio and Petrarch in mid-Cinquecento", en Franco FIDO *et al.* eds. *Studies for Dante. Essays in honor of Dante della Terza*. Fiesole, Cadmo, 1998, pp. 123-133.

MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1987.

RAIMONDI, Ezio, "Francesco Filelfo, interprete del *Canzoniere* petrarchesco", *I sentieri del lettore*, vol. 1, *Da Dante al Tasso*. Bologna, Il mulino, 1994, pp. 263-285.

WILKINS, Ernest H., "The fifteenth-century Editions of the Italian Poems of Petrarch", *Modern Philology*, XL (1943), pp. 225-238.

Ediciones y traducciones antiguas de Petrarca

Le cose volgari di Francesco Petrarcha, Aldo Manuzio y Pietro Bembo eds. Vinegia, Aldo Manuzio, 1501.

Opere volgari di Messer Franceso Petrarcha, Hieronimo Soncino, ed. [s. p. i.], 1503.

Petrarcha con doi commenti sopra li sonetti et canzone, Francesco Philelpho, Antonio da Tempo, Riccio Marchesiano eds. [s. p. i.] 1504.

Il Petrarcha, Aldo Manuzio ed. Vinegia, Manuzio, 1514.

Le opere del Petrarcha con la espositione di Alessandro Vellutello da Lucca. Vinegia, Giovanni Antonio & fratelli da Sabbio, 1525.

Il Petrarcha col commento di M. Sebastiano Fausto da Longhiano, con rimario et epiteti in ordine d'Alphabeto, Francesco di Alessando Bindoni y Mapheo Pasini eds. Vinegia, Bindoni / Pasini, 1532.

Le rime del Petrarcha, tanto piu corrette quanto piu ultime di tutte stampate: con alcune annotationi intorno la correttione d'alcuni luoghi loro già corrotti, Erasmo di Vincenzo Valgrisi ed. Vinegia, Di Vincenzo, 1549.

Il Petrarca nuovamente con la perfetta ortografia della lingua volgare, corretto da Girolamo Ruscelli con alcune annotationi et un pieno vocabolario del medesimo, sopra tutte le voci, che nel libro si contengono, bisognose di dichiariatione, d'avvertimento e di regola, et con uno utilissimo rimario de M. Lanfranco Parmegiano, et una raccolta di tutti gli epiteti usati dall'Autore. Venetia, Plinio Pietrasanta, 1554.

Toutes les euvres vulgaires de Francoys Petrarque. Contenans quatre Livres de M. D. Laure d'Avignon sa maistresse: jadis par luy composez en langage Thuscan, & mis en Francoys par Vasquin Philieul de Carpentras Docteur es Droictz. Avecques briefz Sommaires ou argumens requis pour plus facile intelligence du toût. Avignon, Barthelemy Bonhomme, 1555.

Los sonetos y canciones del Petrarcha, que traduzía Henrique Garcés de lengua thoscana en castellana. Madrid, Guillermo Droy, 1591.

Matteo Bandello en Francia

Claudia Ruiz
Universidad Nacional Autónoma de México

Cuando se habla del éxito de Matteo Bandello en Francia durante la segunda mitad del siglo XVI y los primeros treinta o cuarenta años del siglo XVII[1] se toca un punto de suma importancia en la historia de la recepción de este autor, cuyo estilo no fue muy apreciado, salvo en el caso de Venecia, por sus propios coterráneos, por considerar a su prosa un tanto irregular.[2]

En Francia, por el contrario, país donde se exiló e incluso llegó a ser obispo de Agen, se le otorgó su primer reconocimiento como prosista y de allí se expandió su aceptación a otros países europeos. Adelin Charles Fiorato señala que en 1559, dos años antes de la muerte del lombardo, aparecieron en París por lo menos cinco ediciones de su obra integral en tres casas editoras diferentes. Además circularon alrededor de cuarenta ediciones más o menos completas hasta 1616, sin contar las ediciones pirata que se vendieron como pan caliente.[3] Para este estudioso, la aprobación de Bandello en Francia fue decisiva pues su fortuna narrativa, que después pasó al terreno de la dramaturgia, le abrió las puertas de la fama. Fue gracias a Boaistuau, quien permaneció una temporada en la corte inglesa y quien ofreció una edición de las *Historias trágicas* a la reina Isabel, que la temática bandeliana se introdujo en Inglaterra. Muy pronto Arthur Brooke extrajo del relato "Romeo y Julieta" un poema de tres mil versos, y otros autores como William Painter o Geffraie Fenton se inspiraron y tradujeron algunos de sus textos. Otros, los integraron a sus obras dramáticas como fue el caso de Webster, Shakespeare, Marston y Massiger.[4] En España la suerte de este autor fue muy diferente pues Jean-Michel Laspéras señala:

> Seule la traduction espagnole de la "paraphrase" de Pierre Boaistuau et de François de Belleforest permit aux lecteurs espagnols de connaître les nouvel-

[1] Thierry Pech en su estudio *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: les Histoires tragiques (1559-1644)*, p. 39, señala que la crónica editorial de la historia trágica se extiende de la colección de Boaistuau publicada en 1559 a la de Jean-Nicolas de Parival de 1655.

[2] Él mismo lo reconoce en la primera parte de sus novelas: "Se io mo a queste ho sodisfatto, al benevolo e sincero giudicio vostro, benigni lettori miei, lo rimetto. Io non voglio dire come disse il gentile ed eloquentissimo Boccaccio, che queste mie novelle siano scritte in fiorentin volgare, perché direi manifesta bugia, non essendo io né fiorentino né toscano, ma lombardo. E se bene io non ho stile, ché il confesso, mi sono assicurato a scriver ese novelle, dandomi a credere che l'historia e cotesta sorte di novelle possa dilettare in qualunque lingua ella sia scritta. State sani". Matteo Bandello, *Novelle/ Nouvelles*, I, p. 2.

[3] *Bandello. Nouvelles*, ed. Adelin Charles Fiorato, Marie-José Leroy y Corinne Paul, p. 75.

[4] Cfr. *idem*.

> les de l'évêque d'Agen. Les instances de l'inquisition les ayant condamnées en 1583, les XVIII *Histoires tragiques* de Bandel ne circulèrent pour ainsi dire pas en Espagne et le recueil n'y connut de postérité que grâce à la traduction de Vicente de Millis Godínez, intitulée *Historias trágicas y ejemplares*. On la rencontre assez fréquemment dans de nombreux inventaires de libraires et de bibliothèques privées ; Lope de Vega y Lugo y Dávila y font référence.[5]

Interesa entonces detenerse aquí en el caso particular de Francia, pues fue en este territorio donde su actividad literaria fue ampliamente valorada y donde primeramente se le tradujo. Muy pronto se adoptaron sus temas así como su técnica narrativa, lo que más tarde se conoció en esta nación como la tradición de Historias trágicas que gozaron de un público que se interesó en ellas hasta casi el final del siglo XVIII.

Matteo Bandello, al igual que Tommaso Campanella, pasó una gran parte de su vida, al menos los veinte últimos años, en Francia, país donde se dedicó por completo a escribir. En un primer momento recibió la influencia de autores como Marguerite de Navarre y Jean Bouchet. De la primera, tomó prestado el tema de cinco de las novelas que integran el *Heptaméron*, y del cronista se inspiró de once de sus escritos. Sin embargo, hay que reconocer que son más bien los franceses quienes traducen, parafrasean y adaptan los temas del italiano. Tal es el caso de Pierre Boaistuau, novelista que estuvo al servicio de la reina de Navarra y se empapó de los relatos bandelianos así como de François de Belleforest, quien conoció al lombardo en Agen siendo preceptor en esta región, y entonces tradujo once historias trágicas. Estos dos narradores, ya sea desde el terreno de la traducción o de la reescritura, se convirtieron en los introductores de un modelo que será imitado por un sinnúmero de autores entre los que se pueden mencionar a Bénigne Poissenot (Nouvelles histoires tragiques), Jean-Pierre Camus ("L'amphithéâtre sanglant",1530; *Les spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle*, 1530; "Les occurrences remarquables", 1543); Vérité Habanc (*Nouvelles histoires, tant tragiques que comiques ausquelles est faict mention de plusieurs choses memorables advenues de nostre temps*,1585); François de Rosset (*Histoires tragiques*, 1619); Jean-Nicolas de Parival (*Histoires tragiques de notre temps arrivées en Hollande* e *Histoires facétieuses et morales, assemblées et mises au jour par J. N. D. P*, 1663), por sólo citar a unos cuantos novelistas inspirados en esta tradición. Todos ellos reconocieron en Bandello su interés por subrayar los efectos nefastos de la pasión al colocar al deseo como el culpable y responsable de arrastrar al hombre por terrenos pecaminosos. Poissenot, por ejemplo, en su prólogo a *Nouvelles histoires tragiques* señala que cada una de ellas enseña la manera y el modo de vivir honestamente en este mundo, pues por medio de situaciones licenciosas, se puede sacar una gran lección.[6] Bandello, en la mayoría de sus relatos, insiste en el carácter irracional de cualquier pasión humana y fue precisamente este aspecto que fascinó a los autores franceses. Muchos de ellos uti-

[5] Jean-Michel Laspéras, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d'Or*, p. 59.
[6] Bénigne Poissenot, *Nouvelles histories tragiques*, ed. Jean-Claude Arnould y Richard A. Carr, p. 55.

lizaron este tópico como eje toral de sus narraciones. Para Thierry Pech, Bandello inaugura una estrategia discursiva que se integra a las narraciones intentando seducir a un público que todavía gusta de novelas al estilo del *Amadís*, pero se interesa en un tipo de historia que quiere "se démarquer, par un surcroît de gravité oratoire, du discrédit qui commence à frapper cette histoire fabuleuse. Pour ce faire, [l'histoire tragique] affecte une sévérité qui fait écho au projet de réarmement moral de la Contre-Réforme".[7] Esta estrategia será retomada en Francia con el fin de "ennoblir le genre de la nouvelle, de l'adapter, au moins dans ses déclarations d'intention et sa forme oratoire, au durcissement du climat théologique de la fin du siècle" (*id*.). Así nace un interés por la nota escandalosa en donde los personajes se entregan a atroces actos criminales bañados de venganza sin perdón, parricidios, infanticidios, adulterios acompañados de violencia, crímenes de alcoba, crueles suplicios, etc. Para Sergio Poli se trata de un género

> dont la vie a duré plus au moins un siècle, et qui a gardé jusqu'à la fin certains traits distinctifs: la Loi, la Transgression et la Punition en ont toujours été les ressorts essentiels; la violence, l'amour et l'ambition les sujets préférés; une introduction et une conclusion en guise de morale le cadre nécessaire [...] L'histoire tragique [...] tout en suivant les modes, les variations de style et les différents génies d'une multitude d'écrivains, est toujours restée fidèle à une structure profonde, à un schéma plus superficiel et à certains éléments constitutifs qui la distinguent de n'importe quel autre genre littéraire.[8]

De esta forma, Bandello intenta, por medio de narraciones aisladas y dedicadas a personalidades ilustres de su tiempo,[9] ofrecer un abanico muy amplio de las pasiones, debilidades y vicios que empujan al ser humano a cometer los más horrendos actos criminales. En la parte correspondiente a la dedicatoria anuncia el tema que va a tratar, presentando a su interlocutor una serie de claves que éste debe desentrañar durante su lectura. Por ejemplo en el relato 14 de la primera parte que dedica al Señor Mario Equicola d'Olveto y que lleva como título "Antonio Perillo dopo molti travagli sposa la sua amante, e la prima notte sono dal folgore morti", Bandello señala:

[7] Thierry Pech, *Conter le crime. Droit et Littérature sous la Contre-Réforme: les Histoires tragiques. 1559-1644*, p. 15.

[8] Sergio Poli ed., prefacio a *Histoire(s) Tragiques(s). Anthologie/Typologie d'un genre littéraire*, p. 7-8.

[9] Adelin Charles Fiorato advierte que ese público juega un papel de mediador y está compuesto de personajes reales. Una gran mayoría pertenece a la nobleza, algunos a la Iglesia, al ejercito, también hay humanistas letrados, juristas, altos funcionarios y médicos. Para Fiorato "ces correspondants, Bandello les flatte et les courtise en faisant retentir leur titres ronflants, avec le doublé objectif de capter leur bienveillance et d'utiliser leur célébrité pour se faire valoir auprès du public. En échange du don de la novelle qu'il leur dédie, il sollicite leur patronage, leur faveur ou leur amitié; il rappelle la familiarité qui les unit, les souvenirs communs; il dit avoir été invité dans leurs demeures ou villégiatures, ou encouragé par certains, parmi les plus autorisés, à écrire et à publier ses nouvelles". Estudio introductorio a Matteo Bandello, *Nouvelles*, p. 12.

> Strani e spaventosi talora son pur troppo i fortunevol casi che tutto il dí veggiamo avvenire, e non sapendo trovar la cagione che accader gli faccia, restiamo pieni di meraviglia. Ma se noi crediamo, come siamo tenuti a credere, che d'arbore non caschi foglia senza il volere e permission di colui che di nulla il tutto creò, pensaremo che i guidici di Dio sono abissi profondissimi e ci sforzaremo quanto l'umana fragilità ci permette a schifar i perigli, pregando la pietà superna che da lor ci guardi. La Fortuna lasciaremo riverire agli sciocchi, e lodaremo il satirico poeta che disse: –O Fortuna, noi uomini ti facciamo dea e in cielo ti collochiamo.[10]

En el caso de los autores franceses, algunas veces la dedicatoria desaparece, pero el texto conserva, a la manera de un sermón, un exordio o resumen que sirve de guía de lectura, pues contiene la opinión del autor con respecto al tema que va a abordar y donde va a insistir en la autenticidad de los hechos presentados. Para Poli[11] se trata de una útil y previa orientación que evita cualquier malentendido. Además sirve para preparar al lector pues se enfrentará a una serie de temas escabrosos los cuales debe saber interpretar de manera correcta. Así le impide desviarse del objetivo del relato que busca antes que nada dar a la historia un valor ejemplar y moral. François de Rosset, por ejemplo comienza la historia intitulada: "Des amours incestueuses. D'un frère et d'une sœur et de leur fin malheureuse et tragique", de la siguiente manera:

> Il ne faut plus aller en Afrique pour y voir quelque nouveau monstre. Notre Europe n'en produit que trop aujourd'hui. Je ne serais pas étonné des scandales qui y arrivent tous les jours si je vivais parmi des infidèles. Mais voir que les chrétiens sont entachés de vices si exécrables que ceux qui n'ont pas la connaissance de l'Évangile n'oseraient commettre, je suis contraint de confesser que notre siècle est l'égout de toutes les vilenies des autres, ainsi que les histoires suivantes en rendent témoignage et particulièrement celle-ci, que je vais commencer à vous réciter.[12]

Sin embargo dicha orientación a veces se anuncia desde el título, como por ejemplo: "D'un démon qui apparaît en forme de demoiselle au lieutenant du chevalier du guet de la ville de Lyon. De leur accointance charnelle et de la fin malheureuse qui en succéda" (François de Rosset); "D'un jeune étudiant qui mourut misérablement après s'être brûlé les parties honteuses" (Parival); "De la cruauté d'un frère exercée contre une sienne sœur pour une folle passion d'amour" (Rosset); "Grandeur de courage d'une fille de maison de la ville de Mont-pellier, qui sans recevoir aucune consolation voulut mourir pour avoir esté veue par son amy en un estat auquel elle ne desiroit d'estre veue" (Poissenot); "Le puant concubinaire"

[10] Matteo Bandello, *Novelle/Nouvelles*, vol. I (Première partie I-XXVI), p. 155.

[11] Cfr. S. Poli, *op. cit.*, p. 24.

[12] Los cuentos de François de Rosset, pertenecientes a *Histoires tragiques*, se encuentran antologados en Raymond Picard ed., *Nouvelles du xviie siècle*. Se indicará sólo la pág. de la cita. Aquí, p. 11.

(Jean-Pierre Camus) y así como estos elocuentes títulos, podríamos agregar más a una lista interminable.

Una vez que el lector ha sido orientado, se presentan a los personajes y los móviles que los llevarán a cometer el acto de transgresión ya sea de las leyes divinas o humanas. Las Historias trágicas buscan ilustrar la debilidad del ser humano inclinado, de forma natural, al mal, e incapaz de resistir a la tentación. Un ejemplo de flaqueza sería por ejemplo el hombre que se deja llevar por la pasión de la venganza sin piedad. Bandello, en la historia que dedica a la señora Camilla Bentivoglio Gonzaga, narra la rabia que se apodera de una mujer al enterarse que su marido, Didaco Centigli, un noble que se había casado con ella en secreto por no pertenecer a su mismo rango social, después de un año de vida conyugal en la sombra, decide casarse con una mujer de su misma condición y anunciar públicamente su unión. Violante, su primera mujer, al enterarse, empujada por los celos prepara un plan de venganza. Primero acepta que su antiguo marido siga visitándola de vez en cuando y pase la noche con ella. Aprovechándose del sueño de Didaco, la esposa ultrajada, con ayuda de una esclava, lo amordaza y lo amarra a un poste. Violante toma unas tenazas y le recrimina su falta de palabra:

> Ahi, quante bugie tutte a mio danno ordinate questa falsa lingua m'ha detto! Ma, lodato Iddio, ella nessun'altra più ne ingannerà. Dicendo questo con un paio di forbici gli tagliò piú di quattro dita di lingua [...] "Slealissimo, perché con queste dita mi desti il matrimonial anello?" [...] Tagliatogli aunque con le forbici tutte le sommità dei diti, dopo questo ella pigliò un acutissimo stiletto e rivolta agli occhi [...] e questo dicendo tutti dui occhi gli accecò –a ciò che mai piú non veggia la luce del sole–. Né di questo contenta, poi che qualche altra parte del corpo, che per onestà mi taccio, gli recise e quasi per ogni membro de l'infelicissimo cavaliero ebbe i suoi taglienti ferri adoperati, al core si rivolse [...] due e tre volte il sanguinolente coltello in mezzo il core fin al manico gli piantò, e il misero giovine a queste ultime percosse quanto poteva distendendose, di subito morí.[13]

Un acto de venganza muy similar lo encontramos en una de las historias de Rosset que lleva por título "De la cruelle vengeance exercée par une damoiselle sur la personne du meurtrier de celui qu'elle aimait". Este relato cuenta cómo una mujer decide vengarse del amigo del hombre que ella amaba. Clorizande, el traidor, lleva a Lucidamor, el amante de Fleurie, a pasear por un bosque y allí lo espera uno de sus sirvientes a quien le ha pagado para matarlo, sabiendo que de esta forma podrá quedarse con su amada. Después del horrendo crimen, ella conoce los móviles de la traición por medio de uno de los sicarios. Primero, finge enamorarse de Clorizande y le da cita en un jardín para poder hablar de su próximo matrimonio, y con la misma resolución y firmeza que la protagonista de Bandello prepara su revancha. Éste, al asistir a la cita, cae en una terrible trampa, pues Fleurie y el sicario están listos a cobrarle la vileza de su traición. Así ella le dice:

[13] Matteo Bandello, *Novelle/Nouvelles*, vol. II (Première partie XXVII- LIX, Deuxième partie I-V), p. 373.

> Oh Traitre! s'écria alors Fleurie, c'est à ce coup que tu recevras le châtiment de l'assassinat que tu as commis en la personne de Lucidamor! Ce qui me fâche est que je ne te peux donner qu'une mort, car mille ne seraient pas suffisantes pour expier ton crime. Ce disant, elle se rue sur lui et à belles ongles lui égratigne tout le visage. [...] Fleurie tire un petit couteau dont elle lui perce les yeux, et puis les lui tire hors de la tête. Elle lui coupe le nez, les oreilles et lui sépare les doigts l'un après l'autre. Enfin, après qu'elle a exercé mille sortes de cruautés sur ce misérable corps, qu'elle lui a jeté des charbons ardents dans le sein et proféré toutes les paroles injurieuses que la rage apprend à ceux qui ont perdu l'humanité, elle prend un grand couteau, lui ouvre l'estomac et lui arrache le cœur qu'elle jette dans le feu...[14]

Las similitudes son evidentes, pero hoy en día estamos conscientes hasta qué punto los textos de esa época se repiten. Escribir es más bien reescribir y los seguidores del italiano lo hacen hasta la saciedad.[15] Sin embargo, se puede observar que Matteo Bandello expresa en los tres prefacios de sus relatos la variedad de tonos e intención que tendrán éstos. Si una gran parte de sus textos está marcada por el deleite frente al acto criminal al expresarlo con toda su crueldad y crudeza, también intercalará relatos con otra tónica. En el prefacio de la segunda parte de sus relatos indica:

> Pigliatevi piacere, se tali le mie ciancie sono che possino piacervi. Io confesso bene che a cotal fine furono da me scritte. Accettate dunque il mio buon volere e la sincerità de l'animo mio. E se l'opera od il suo effeto non corresponde al desiderio chi'io avea, incolpatene il mio poco sapere e la debole capacità del mio ingegno. E state sani.[16]

En efecto, en algunas historias el lector se enfrentará a situaciones realmente divertidas donde ridiculiza a los maridos celosos o a los clérigos que no observan la abstinencia sexual.[17] No obstante, los franceses prefirieron el Bandello narrador de homicidios, infanticidios, parricidios; es decir, aquellos relatos que se inspiran de la crónica criminal y ponen en escena, con nombres falsos, a personajes que pertenecen en su gran mayoría a la nobleza, y que movidos por la furia de la pasión han sido capaces de realizar los actos sanguinarios más abominables. Este tipo de narraciones fue el que gozó de una gran aceptación por parte del público francés y

[14] F. de Rosset, *op. cit.*, Historia XIL, pp. 335-336.

[15] Jean-Pierre Camus por ejemplo en su relato "Le Nouveau Mézence", presenta el castigo que un marido, Rigoberto, inflige al amante de su esposa, frente a ella. Dice el texto: "Après auoir donc coupé à ce misérable ieune homme, le nez, les oreilles, les extrémitez des pieds & des mains & ce qui le rendoit homme: il lui donne plus de cinquante coups de dague deuant que de le fauoriser de celui de la mort. Bamba, qu'en attendoit pas moins, fut saisie de telle horreur à ce sanglant spectacle qu'elle tomba dans vn profond euanouissement". Sin señalación de página, en el sitio coloque.corpssanglants.wordpres.com

[16] Prefacio de la segunda parte. M. Bandello, *op. cit.*, vol. II, p. 697.

[17] Podría citarse la historia LIII de la primera parte que lleva por título "Beffa fatta da un contadino a la padrona e da lei al vecchio marito che era geloso con certi argomenti ridicoli" o la historia II de la segunda parte, "Don Faustino con nuova invenzione de l'augello griffone gode del suoi amori gabbando tutti i suoi popolani", por sólo dar dos ejemplos.

en ellas era frecuente el uso de un procedimiento muy eficaz para sus propósitos, conocido como la hipotiposis, que combina la profusión y la variedad de los detalles para mantener el interés de quien escucha el relato. Camus por ejemplo en "Le puant concubinaire" se detiene en mil detalles del olor de los restos mortales de un personaje de esta historia que ofendió a Dios. Nos dice que la cólera divina cae sobre el cuerpo:

> Presque dès une heure après que l'âme l'eut quitté, il devint charogne si infecte que non la chambre seulement mais toute la maison n'était plus habitable pour l'excès de puanteur. A peine put-on trouver personne qui le voulût ensevelir. Mis dans une bière, la putréfaction perce le bois et se fait sentir partout; on l'enduit de poix, de cire, de mastic, on applique du cuir aux jointures avec de la colle forte: tout cela n'y fait rien. On fut en termes d'envoyer quérir un cercueil de plomb, mais chacun tirant de son côté, nul ne se trouva qui voulût en faire la dépense; à peine put-on trouver des hommes pour le porter en terre: ces gens qui nettoient des cloaques l'entreprirent pour un grand salaire. On l'enterre dans l'église; et quoiqu'il y eût six pieds de terre et une tombe sur le corps, il emplit toute l'église d'une telle infection qu'on fut contraint de le déterrer pour le mettre dans le cimetière. Aussitôt tout l'air du cimetière fut empuanti et nul n'osait plus passer aller à l'église. On l'enlève la nuit et le porte-t-on dans un champ à l'aventure: les possesseurs tenant cela pour une malédiction manifeste ne voulurent point de cet infâme dépôt, mais le jetèrent dans la rivière dont les eaux furent tellement empoisonnées qu'on y trouva depuis quantité de poissons morts et tout pourris.[18]

En estas historias el castigo siempre tiende a dilatarse, a tal grado que llega a ocupar un lugar muy importante en la narración.[19] Esta parte es la que le da un sentido ejemplar al texto, pues nos muestra los peligros y terribles consecuencias del acto pecaminoso, como sería el caso de Jean Pierre Camus quien dosifica la

[18] Jean-Pierre Camus, "Le puant concubinaire", en Christine Féret-Fleury y Nicolas Calvé eds., *Nouvelles françaises du XVIIe siècle*, p. 84.

[19] En el texto referido en la nota 15, "Le Nouveau Mézence", encontramos un ejemplo que ilustra bien este proceso. La mujer infiel asiste al asesinato de su amante por parte del marido ultrajado. Frente al atroz espectáculo se desmaya: "elle était presque nue. Rigobert, qui ne la voulait pas tuer en cet état, où elle eût un trop bon marché de la mort, la fait prendre par ses valets et, toute nue, attacher bouche à bouche à ce corps mort, où elle fut serré et garrotée de tant de cordes et de liens qu'elle ne pouvait avoir mouvement quelconque. La douleur qu'on lui fit en la pressant, la fit revenir de sa pâmoison. Lorsqu'ouvrant les yeux, elle se vit dans cet équipage que pensa-t-elle? que dit-elle? [...] Elle eut beau crier miséricorde à un homme ignorant de cette vertu et demander pardon à un courage inexorable. Au contraire se riant de son martyre, il lui fit mille reproches et lui dit toutes les injures qui se peuvent mieux imaginer que dire. Alors le désespoir accueillant cette déplorable créature, elle changea de ton et il l'y eut sorte d'outrage dont sa rage ne couvrît Rigobert, afin de l'exciter à la faire promptement mourir. Mais ce barbare repaissant ses yeux de ce hideux spectacle et buvant comme une malvoisie la douceur de la vengeance, se gaussait du funeste désastre de cette malheureuse. Mais pour retirer promptement notre imagination de cet horrible spectacle, contentons-nous de dire qu'il la fit traîner, ainsi garrottée, dans une cave, où il la laissa mourir hurlant et se désespérant, parmi la rage, la faim et la puanteur, y descendant de temps en temps pour avoir le contentement de la voir en ces fureurs épouvantables. A la fin, elle mourut, sans consolation, sans assistance".

violencia al privilegiar sobre todo una lógica demostrativa y religiosa, pues rechaza en el modelo bandeliano el exceso de "chair et sang".[20] En cambio hay otros escritores, como François de Rosset, que se deleitan frente al acto criminal con toda su crueldad y crudeza. Esto explicaría la razón por la cual este narrador ocupó un lugar aparte dentro de esta tradición. Hoy en día la crítica se interesa poco por novelistas como Joseph de la Mothe, Jean Prévost, Jean d'Intras, Philippe Tourniol[21] por considerarlos como los primeros imitadores de Bandello, pero cuya calidad literaria deja mucho que decir. En cambio, Rosset, siguiendo al maestro italiano, según Lever logra otro efecto:

> Le meurtre doit s'accomplir selon le rite extraordinaire dans lequel l'intention de donner la mort importe moins que le plaisir de mutiler, de déchirer, de disloquer des corps vivants ou morts. La haine ne s'éteint pas purement et simplement avec la suppression de la créature détestée; elle s'assouvit longuement, savamment, dans le dépeçage méticuleux de la victime.[22]

Esto podría explicar porque el Marqués de Sade, un siglo después se convertirá en uno de sus mejores lectores. Los relatos de Rosset presentan a personajes desposeídos de su humanidad y entregados a la fuerza misteriosa del instinto que este autor identificará con Satán, enemigo del género humano. Cien años más tarde, Sade transformará en parodia este modelo, contribuyendo así al fin de la tradición de la Historia Trágica en Francia.

Bibliografía

Bandello, *Nouvelles*, ed. y trad. Adelin Charles Fiorato, Marie-José Leroy, Corinne Paul. Paris, Imprimérie Nationale, 2002.

Bandello, Matteo, *Novelle/Nouvelles*, I (Première partie I-XXVI), trad. Danielle Aron, Michelle Godard, Marie-José Leroy. Paris, Les Belles Lettres, 2008.

Bandello, Matteo, *Novelle/Nouvelles*, II (Première partie XXVII- LIX, Deuxième partie I-V), trad. Danielle Aron, Ismème Contensin-Gourrier, Sophie Fermigier, ed. Alain Fiorato, Michelle Godard. Paris, Les Belles Lettres, 2009.

Camus, Jean-Pierre, "Le puant concubinaire" en Frédéric Charbonneau, Réal Ouellet eds., *Nouvelles françaises du xviie siècle*. Québec, Les 400 Coups, 2005, pp. 79-84.

Camus, Jean-Pierre, *Les spectacles d'horreur, où se découvrent plusieurs tragiques effets de notre siècle*. Genève, Slatkine Reprints, 1973.

[20] J. P. Camus, prefacio a *Les évenéments singuliers* (1628), en Frédéric Charbonneau, Réal Ouellet eds., *Nouvelles françaises du xviie siècle*, p. 264.

[21] Cfr. Maurice Lever, *Romanciers du Grand Siècle*, p. 76.

[22] *Ibidem*, p. 78.

Camus, Jean-Pierre, “Les occurrences remarquables”, “L’amphithéâtre sanglant” en Raymond Picard ed., *Nouvelles du xviie siècle*. Paris, Gallimard, 1997, pp. 67-118.

Habanc, Vérité, *Nouvelles histoires, tant tragiques que comiques ausquelles est faict mention de plusieurs choses memorables advenues de nostre temps*, édition anotée établie d’après l’exemplaire unique de la Bibliothèque de l’Arsenal par Jean-Claude Arnould et Richard A. Carr. Genève, Droz, 1989.

Laspéras, Jean-Michel, *La Nouvelle en Espagne au Siècle d’Or*. Montpellier, Éditions du Castillet, 1987.

Lever, Maurice, *Romanciers du Grand Siècle*. Paris, Fayard, 1996.

Parival, Jean-Nicolas de, *Histoires facétieuses et morales, assemblées et mises au jour par J. N. D. P.* Leiden, s. ed. 1662.

Parival, Jean-Nicolas de, *Histoires tragiques de notre temps arrivées en Hollande par J. N. D. P.* Leiden, chez Salomon Vaguenar, 1663.

Pech, Thierry, *Conter le crime. Droit et littérature sous la Contre-Réforme: Les Histoires tragiques (1559-1644)*. Paris, Honoré Champion, 2000.

Poissenot, Bénigne, *Nouvelles Historiques Tragiques*, ed. Jean-Claude Arnould, Richard A. Carr. Genève, Droz, 1996.

Poli, Sergio, ed. y prefacio, *Histoire(s) Tragiques(s). Anthologie/Typologie d’un genre littéraire*. Fasano / Paris, Schena Nizet, 1991.

Rosset, François de, *Histoires Tragiques*, antologado en Raymond Picard ed., *Nouvelles du xviie siècle*. Paris, Gallimard, 1997.

Bbliografía informática

Camus, Jean-Pierre, “Le nouveau Mézence”. colloquecorpssanglants.wordpress.com.

Relaciones dialógicas entre el libreto de Nunziato Porta *Il convitato di pietra* y la obra de Carlo Goldoni *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*

ARMANDO CINTRA
Universidad Nacional Autónoma de México

La historia de la literatura estableció que el mito de Don Juan surgió en España durante el periodo del Siglo de Oro en una comedia de costumbres titulada *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, que su primera edición databa del año 1630 y que había sido publicada por primera ocasión en un volumen que contenía una colección de obras de teatro conocido como *Doze comedias nuevas del maestro Lope de Vega y Carpio*. *Segunda parte*.

De igual manera, se ha establecido que el mito de Don Juan llegó a Italia, posiblemente entre 1632 y 1640, y rápidamente consiguió que se tradujera, y se adaptara a la literatura italiana, hasta convertirse en un baluarte del teatro y la cultura, pudiendo encontrarlo en diversos estilos que van desde la *Commedia dell'arte*, hasta el *dramma per musica*.

Es posible inferir que el primer destino de Don Juan, fuera de la Península Ibérica, haya sido Italia: en primer lugar porque las fechas en que se han registrado las primeras versiones italianas son notablemente inmediatas a la edición tradicional del *Burlador* de 1630. De igual manera no hay información que permita encontrar, en los demás países europeos, ejemplos anteriores a los italianos. Lo más cercano después de Italia, y por ende lo que permitiría inferir cual fue el segundo país al que llegó el mito, es Francia con una versión creada por un italiano: *Le festin de pierre* de Domenico Giuseppe Bianconelli representada en 1660.

Otra de las posibles razones para establecer a Italia, como la primera escala de la transmisión del mito, es que la Corona española se había apoderado del Reino Nápoles, donde las trashumantes compañías de teatro, como las que capitaneaban y regenteaban Pedro de Pernía y Simón Faxardo, representaban las obras de los comediógrafos españoles, que en la Península Ibérica se encontraban en boga, de cuyos autores destacan los padres del teatro del Siglo de Oro: Lope de Vega, Tirso de Molina y Pedro Calderón de la Barca, por mencionar a los más representativos.

Se puede sospechar que el mito de Don Juan entró en Italia en el equipaje de alguno de los actores de cualquiera de las compañías españolas; es posible pensar que aquel ejemplar que viajaba entre los vestuarios, y demás artilugios escenográficos, fuese la copia de una de las tantas versiones apócrifas que pulularon entre las distintas compañías de teatro; de tales textos se conservan dos ediciones: *Tan largo me lo fiáis* (1634) atribuida a Pedro Calderón de la Barca, impresa en Sevilla

y *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1635) atribuida a Tirso de Molina, impresa en Barcelona. Se ignora cuál haya sido la que llegó primero. Lo que puede sospecharse es que ambas eran conocidas con el título que hizo que Don Juan fuese transmitido en Europa: *El convidado de piedra*. Ilustra a este respecto Alfredo Rodríguez López-Vázquez:

> Entre los años 1625 y 1635, la obra, con el título de *El convidado de piedra,* es representada al menos por cuatro compañías: la de Pedro Ossorio en Nápoles, 1625; la de Francisco Hernández Galindo, también en Nápoles, en 1626; la de Roque de Figueroa. Figueroa representa un texto que ya es famoso en Italia, no sólo en Nápoles, porque Giacinto Cicognini ha presentado en 1632 esta historia en Pisa y Florencia, adaptándola a los códigos de la Comedia del Arte. La representación de Figueroa en 1636 plantea un problema interesante, al ser uno o dos años posterior a la edición sevillana del Tan largo a nombre de Calderón y coincidir con el hecho de que Goldoni crea que la obra es de Calderón.[1]

Es sorprendente la aceptación que el teatro español y Don Juan consiguieron en la nueva tierra en la que se instauró. Las discusiones de los eruditos demostraron que los italianos conocieron y se familiarizaron con los estilos de composición de los comediógrafos españoles. En 1641, Bartolomeo Bocchini fue el primero en sospechar que Tirso de Molina no fuese el autor del *Burlador*, así que atribuyó la pieza al "Fénix de los ingenios", indicando que se trataba de "la volgarissima tragedia del Vega" (*id*.). Es posible que Bocchini haya conocido también la versión de *Tan largo me lo fiáis* atribuida a Calderón de la Barca, con lo que pudo tener argumentos para asegurar que la autoría del *Burlador* era de Lope de Vega: de nadie más.

Hoy en día sabemos, gracias a las investigaciones de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, que el origen español del mito de Don Juan en realidad se derivó del *Tan largo me lo fiáis*, cuya autoría es de Andrés de Claramonte y Corroy, y que data aproximadamente de1614 ó 1617. Aclara Rodríguez López-Vázquez que *El burlador* es una remodelación fraudulenta hecha por alguno de los tantos culpables que en su momento enumeró Marcelino Menéndez y Pelayo: "Todo el mundo, impresores piratas, copleros famélicos, histriones de la legua, pusieron sus manos pecadoras en aquel drama y le dejaron tan mal parado, que cuesta hoy grande esfuerzo adivinar o reconstruir su primitiva grandeza".[2]

Don Juan y su mito consiguieron ser transmitidos ampliamente, aunque esto no se debió inicialmente a la temática original del seductor y *burlador* de mujeres: el tema por el que el mito de Don Juan logró ser llamativo e importante en Italia y Europa fue el despertar del ente de piedra después de ser invitado a cenar por Don Juan y su criado. Como dice Felipe Picatoste, "toda Europa se apresuró á admirar y á llevar á sus teatros esta creación, distinguiéndose Italia, que, por sus relaciones

[1] Alfredo Rodríguez López-Vázquez, "El estado de la cuestión y el problema de la autoría", introducción a Tirso de Molina (atr.), *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, p. 12.

[2] Marcelino Menéndez y Pelayo, *Estudios de crítica literaria*, Segunda serie, Madrid, 1912, pp. 131-200, *apud* Américo Castro, "Introducción" a Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*, p. LXII.

con España, por simpatía de carácter, de ilustración y de genio, podía comprender mejor que ningún otro pueblo las creaciones y las costumbres españolas”.[3]

Casi de forma contemporánea al surgimiento literario del mito de Don Juan, el *melodramma* italiano –lo que después se conoció como ópera lírica– comenzaba a formarse gracias a las reuniones que, en las Cameratas de las familias florentinas Bardi y Gonzaga, llevaban a cabo intelectuales, músicos y poetas. Al parecer, la primera manifestación melodramática que se representó fue *Dafne,* de Ottavio Rinuccini y Jacopo Peri en 1594; así lo ilustra Kurt Pahlen:

> Aunque se soñaba con hacer renacer la tragedia griega, el resultado fue algo inédito. Las figuras descollantes que bien puede llamarse fundadores y hasta inventores de la ópera fueron el conde Bardi y el poeta Rinuccini, los músicos Galilei, Vecchi, Peri, Caccini y otros más. La primera obra nacida de este círculo [...] tiene letra de Rinuccini y música de Peri, y se titula *Dafne*. Fue estrenada en 1594.[4]

Sin embargo, hay quienes otorgan datos distintos sobre el inicio del *melodramma*, como Ethan Mordden,[5] al apuntar que comenzó en el año 1600, al igual que Franca Angelini, quien refiere que “L’opera Italiana nasce [...] il 6 ottobre 1600 con la prima esecuzione dell’*Euridice* [...] al Palazzo Pitti di Firenze”.[6]

La importancia del *melodramma* para el mito de Don Juan es que en este género se encuentra una de las más perfectas manifestaciones tanto literarias como de la musicales: el *dramma buffo* de Lorenzo da Ponte y Wolfgang Amadeus Mozart, *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, según refirieron distintos músicos, filósofos y hombres de letras. Indica Giovanni Macchia:

> L’opera buffa era il prodotto piú brillante che il melodramma offrisse nel Settecento al pubblico d’Europa. Don Giovanni dové attraversare l’opera buffa per diventare un personaggio vivo anche nella musica. E in ciò nessun arbitrio. Dal punto di vista letterario, l’interpretazione esclusivamente comica della leggenda di Don Giovanni era una tradizione affermata. Comici dell’Arte, buffoni saltatori, si erano già sbizzarriti su quel tema.[7]

Igualmente Franca Angelini comenta que la figura del burlador se difundió

> A partire dall’*Empio punito* di Filippo Acciaiuoli; [...] poi con numerosi libretti, di Giuseppe Calegari (1777), Vincenzo Righini (c. 1777-1778), Giovan Battista

[3] Felipe Picatoste, *Don Juan Tenorio. Estudios literarios*, pp. 163-164.

[4] Kurt Pahlen, *La ópera*, p. 12. La fecha de la primera representación de la *Dafne* de Peri y Rinuccini, que otorga el crítico, no es tan exacta, pues existen otros estudiosos como Riccardo Mezzanotte quien indican que la fecha que otorga Pahlen en realidad es la de composición, y en realidad Dafne se estrenó durante el carnaval de 1597, en Florencia, en una sala del Palacio de Jacopo Corsi. *Cf.* Riccardo Mezzanotte *et al.*, *La ópera. Enciclopedia del arte lírico*, p. 9.

[5] Véase Ethan Mordden, *El espléndido arte de la ópera*, p. 15.

[6] Franca Angelini, *Il teatro barocco*, pp. 56-57.

[7] Giuovanni Macchia, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*, p. 119.

> Lorenzi (1783), Gioacchino Albertini (1784), Giuseppe Foppa (1787); tutte opere di facile consumo, che però mostrano la vitalità del mito di Don Giovanni nel secolo dei lumi e la sua capacità di convocare intorno a sé non solo commediografi, ma librettisti e musicisti.[8]

A pesar de encontrarse como uno de los temas literarios por excelencia, la figura del seductor y el ente de piedra, una vez que llegaron a formar parte del teatro italiano, fueron representados en los diversos estilos teatrales como la *Commedia dell'arte* –en donde algunos de los criados que acompañan a Don Giovanni son máscaras, como *Arlecchino*– hasta llegar al teatro realista con la versión que Carlo Goldoni escribió como continuador, y reformador, del mito de Don Juan en Italia: *Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*.

En lo que concierne al vasto corpus de obras y óperas, que tratan al seductor y al *Convidado de piedra*, en Italia, las primeras versiones de las que se tiene noticia, y por ende, las que marcan el inicio de la transmisión de Don Juan en Italia, son los libretos adaptados por Giacinto Andrea Cicognini y Onofrio Giliberto, ambos titulados *Il convitato di pietra*. Felipe Picatoste ilustra esta situación al hablar muy posiblemente del texto de Cicognini:[9]

> *Il convitato di pietra*, primera traslación del don Juan de Tenorio de Tirso al teatro extranjero, conserva en un prólogo y cinco actos casi todo el enredo de la comedia española. Las primeras escenas con Isabel, prometida del duque Octavio y la pescadora Rosalba, son las mismas que en el *Burlador de Sevilla*, así como la entrada en casa de doña Ana y la muerte del comendador. Pero las últimas se separan bastante del original. No habiéndose encontrado el asesino del comendador, cuyo sepulcro ha profanado ya don Juan, descubre el rey, en medio de la plaza pública, quién es el criminal, y le manda prender; él trata de huir de la justicia, y le sale al encuentro la estatua del comendador, que le arrastra á los infiernos.[10]

Don Giovanni Tenorio o sia il dissuluto: la versión realista del mito de Don Juan

La importancia que posee Carlo Goldoni en lo que corresponde a la temática de Don Giovanni en Italia, es que es uno de los primeros escritores en otorgar lo que ahora serían considerados comentarios críticos, sobre Don Juan y su transmisión en Italia. Goldoni, en el apartado que introduce el libreto de su obra de teatro *Don*

[8] Franca Angelini, "*Il dissoluto punito, o sia il Don Giovanni* di Lorenzo da Ponte", en Alberto Asor Rosa y Roberto Antonelli eds., *Letteratura italiana. Le opere*. Vol. II. *Dal Cinquecento al Settecento* p. 1214.

[9] Es posible inferir que Picatoste hable del texto de Cicognini, pues no menciona quién pueda ser el autor o el adaptador de ese primer Don Juan italiano; lo único que permite inferir que se trata del *Convitato* de Cicognini es el nombre de la pescadora burlada: Rosalba. Es posible encontrar una copia de *Il convitato di pietra* de Giacinto Andrea Cicognini en G. Macchia, *op. cit.*, pp. 255-303.

[10] F. Picatoste, *op. cit.*, pp. 139-140.

Giovanni o sia il dissoluto, “L’autore a chi legge”, indica que conoce esta historia gracias al drama atribuido a Pedro Calderón de la Barca.

También es gracias a este comentario del padre del teatro italiano que se infiere una de las tantas fechas posibles del arribo del Don Juan español a Italia. En el año 1764, Goldoni refería: “Un secolo ora sarà per l’appunto, che uscí dalla Spagna *Il Convitato di pietra*, Commedia fortunatissima di *Don Pedro Calderon de la Barca*”.[11] De igual manera indica su sentir sobre el tema que trata la obra definiéndola *sciocca commedia*. En palabras de Goldoni:

> Non si è veduto mai sulle Scene una continuazione d’applauso popolare per tanti anni ad una scenica Rappresentazione, come questa, lo che faceva gli stessi Comici maravigliare, a segno che alcuni di essi, o per semplicità, o per impostura, solevano dire, che un patto tacito col Demonio manteneva il concorso a codesta sciocca Commedia. In fatti che mai di peggio poteasi vedere rappresentare, e qual altra composizione meritava d’esser piú di questa negletta? (*id*.)

Es posible encontrar su indignación por la aceptación y reproducción que llevaron a cabo sus compatriotas en distintas versiones italianas, al igual que hicieron los franceses. Es en sus *Mémoires* donde también encontramos el disgusto por *Il convitato di pietra*, pareciéndole un tema totalmente vacío para el teatro y sus espectadores; algo que él mismo dice observar con horror. Debe recordarse que la idea de este dramaturgo con respecto a la representación teatral distaba de la ficción intentando crear un reflejo de la realidad del mundo en sus obras:

> Tutti conoscono quella cattiva rappresentazione spagnuola, dagli Italiani chiamata *Il Convitato di Pietra* e dai Francesi *Le Festin de Pierre*. Io l’ho sempre riguardata con orrore, né ho mai potuto intendere come questa farsa si sia sostenuta per sí lungo tempo, abbia richiamato in folla gli spettatori e fatto la delizia di un paese colto. N’erano maravigliati i comici italiani stessi; e, o per burla o per ignoranza, alcuni dicevano che l’autore del *Convitato di Pietra* aveva fatto il patto col diavolo perché lo sostenesse. Non mi sarebbe mai caduto in pensiero di fare il minimo lavoro su questa composizione; ma imparata la lingua francese quanto bastava per darle una lettura, vedendo che Molière e Corneille se n’erano occupati, mi accinsi anch’io a fare alla mia patria il bel regalo di questo tema, a oggetto di mantenere la parola al diavolo con un po’ piú di decenza.[12]

En la composición de su Don Giovanni Tenorio, Goldoni incluyó algunas características del mito; sin embargo el autor omite la parte maravillosa de la estatua vengadora y transforma el momento de la muerte del *dissoluto*, y en lugar de que ésta se lleve a cabo con la estatua del *Convitato di pietra*, en el cementerio: Don Giovanni Tenorio muere fulminando por un rayo, así como se había visto en el ejemplo francese *L’Atheé foudroyé*.

[11] Carlo Goldoni, “L’autore a chi legge”, prefacio a *Don Giovanni Tenorio, o sia il dissoluto*, p. 215. También *cf*. G. Macchia, *op. cit*., p. 38.

[12] Carlo Goldoni, *Memorie*, trad. Francesco Costero, p. 65. Revisado en www.liberliber.it.

El castigo de Don Giovanni en la representación goldoniana posee absoluta seriedad, con un fin didáctico, Goldoni ofrece una lección de vida al mostrar por primera vez un sentimiento humano en el seductor: miedo por el castigo que debe recibir, lo que provoca que Don Giovanni sienta la necesidad de arrepentirse y pide perdón por sus faltas, algo que no se había visto con antelación. En palabras de Goldoni:

> Se prima era una buffoneria la morte di don Giovanni, se ridere facevano anche i Demoni, che tra le fiamme lo circondavano, ora è una cosa seria il di lui gastigo, e in tal punto ed in tal modo succede, che può destare il terrore ed il pentimento in chi di Don Giovanni una copia in se medesimo riconoscesse. Per questa ragione ho io intitolata una tale commedia *Il dissoluto;* non potea intitolarla *Il convitato di pietra*; non avendo io l'abilità di fare intervenire ai conviti le statue. Il protagonista è Don Giovanni, sopra di lui la peripezia va a cadere, il suo carattere è dissoluto, le operazioni sue per tutta la favola non sono che dissolutezze; ragionevolmente mi pare adunque che un cotal titolo gli convenga.[13]

A pesar de los comentarios que se observan tanto en la introducción de la obra como en sus *Mémoires*, es posible apreciar que Goldoni escribe con desencanto sobre el tema que tratan las obras con el título *Il convitato di pietra*, sean españolas o italianas. Llama la atención que Carlo Goldoni haya aceptado la composición de una obra basada en un tema que le disgustara tanto.

Es sabido también que Goldoni se distinguió también por la creación de libretos melodramáticos que fueron musicalizados por distinguidos músicos como Joseph Haydn, Vicente Martín y Soler, Antonio Salieri, y Vincenzo Righini. Al ver que los mismos músicos han compuesto óperas cuyos libretos fueron firmados Nunziato Porta, y en varios de ellos son temas extraídos de las obras goldonianas, nos atrevemos a preguntar: ¿será posible que Carlo Goldoni al escribir algunos de los libretos para melodrama escondiera su verdadera identidad autoral, por tratar en ellos temas que contradijeran sus planteamientos del teatro realista, refugiándose en un pseudónimo, y de esta forma poder escribir sobre temas como el del convidado de piedra? Dicha cuestión nace por la notoria similitud encontrada en un libreto, firmado Nunziato Porta, que trata el tema, tan odiado por Goldoni, *Il convitato di pietra*.

Il convitato di pietra de Nunziato Porta

En el año 1776 se estrenó en la Ciudad de Praga el melodrama *Il convitato di pietra*, cuya música fue compuesta por Vincenzo Righini. El libreto, sin embargo, fue escrito por un personaje que ha pasado a la historia de la música y la literatura como casi ignoto: Nunziato Porta, de quien existen insuficientes y casi nulos datos

[13] C. Goldoni, *op. cit.*, pp. 217-218.

biográficos, y las pocas referencias de su existencia son completamente inseguras; inclusive hay autores, como Luciano Paesani, quien lo definió como “Il fantasma dell’opera”.

La trama que sigue el melodrama es muy similar a la que se encuentra en los dramas españoles *Tan largo* y *Burlador*: Don Juan escapa de Nápoles y aborda un bajel con destino a España. El melodrama de Righini comienza cuando después de una borrasca yacen Don Giovanni y Arlecchino en una playa, posiblemente Tarragona, así como sucede en los orígenes hispanos.

En lo que concierne a las posibles relaciones dialógicas, se encuentra una similitud en diversas escenas que se reproducen de forma idéntica en el melodrama, y claramente son derivadas de la obra de teatro de Carlo Goldoni. Es tal la similitud que bien podría pensarse que un mismo autor fue el responsable de crear ambos textos: como lo sugiere un primer grupo de escenas que a continuación se presenta. En ellas se trata de la seducción y promesas nupciales que el seductor hace a la pastorcilla Elisa. Así rezan el texto de Porta y el de Goldoni:

Il convitato di pietra. Atto I, scena seconda:	*Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*. Atto II, scena terza:
Elisa: Il nome vostro? Don Giovanni: Don Giovanni Tenorio. Elisa: I vostri passi dove or sono indirizzati? Don Giovanni: Per inchinarmi al trono del vostro re ch’alla Castiglia impera. Elisa: Ah Don Giovanni! Se non temessi rimanere delusa... Don Giovanni: Io non saprei come meglio accertarvi. – Ecco la mano. Elisa: Giurate. Don Giovanni: Giuro al nume ch’al cielo, e al mondo impera. Voi sarete mia sposa. Elisa: E se mancate? Don Giovanni: Cada un fulmin dal ciel, [e l’alma infida precipiti agli abissi. Elisa: Fra noi s’usa giurare, e sono i Dei mallevadori della fè.	Elisa: il nome vostro? Don Giovanni: Il nome mio non celo: Don Giovanni Tenorio. Elisa: Ah don Giovanni! Don Giovanni: Sospirate? Perché? Elisa: Sa il ciel, se avete con voi tutto portato il vostro cuore. Don Giovanni: Tutto meco sinora [ebbi il cuor mio. Ora non piú che fu da voi rapito. Elisa: (Vorrei far mia fortuna. Il mio Carino Mi sta nel cuor) [*da sé*] Don Giovanni: Siate pietosa, o bella; io trarrovvi dal bosco. In nobil tetto posso guidarvi a comandare altrui: le rozze lane cangerete in oro, e di gemme fornita, ogni piacere sarà in vostra balia. Elisa: Se non temessi rimanere delusa... Don Giovanni: Io non saprei come meglio accertarvi: ecco la mano. Elisa: Fra noi s’usa giurare, e sono i Dei mallevadori della fè.

Don Giovanni: (Si giuri per posseder questa beltà novella) [*da sé*] Giuro al nume cha al cielo [e al mondo impera, voi sarete mia sposa. Elisa: E se mancate? Don Giovanni: Cada un fulmin dal cielo, [e l'alma infida Precipiti agli abissi.	Don Giovanni: (Si giuri Per posseder questa beltà novella) [*da sé*] Giuro al nume cha al cielo [e al mondo impera, voi sarete mia sposa. Elisa: E se mancate? Don Giovanni: Cada un fulmin dal cielo, [e l'alma infida Precipiti agli abissi.

En la siguiente escena que cotejaremos aparece Don Alfonso, Primo Ministro del Re di Castiglia, quien es el que anuncia, en Goldoni, a Donn'Anna que el rey la tiene contemplada para unirla en matrimonio con su sobrino, Il Duca Ottavio. Como puede verse a continuación las palabras son exactamente las mismas, así como los nombres de los personajes que interactúan en las escenas de ambos textos:

Il convitato di pietra. Atto i, Scena terza:

Don Alfonso: State lieta Donn'Anna, ch'a momenti
il genitor s'appressa.
Donn'Anna: Signor talvolta il nostro cuor presago
è co' palpiti suoi di sue sventure.

Por su parte, Goldoni:

Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto. Atto iii, scena prima:

Don Alfonso: State lieta, donn'Anna, il vostro sposo
giunto è in Castiglia, e qui l'attendo in breve.
Donn'Anna: Signor, talvolta il nostro cuor presago
è co' palpiti suoi di sue sventure.

Lo que sigue en el melodramma de Righini como parte de la tercera escena, es continuación no del mismo tercer acto de la obra de Goldoni, sino de la tercera escena del Acto i:

Il convitato di pietra. Atto i, scena terza:	*Don Giovanni Tenorio o sia il dissoluto*. Atto i, scena terza:
Commendatore: Figlia ti stringo al seno... Oh come lieto quivi voi rimiro! Signor de' Siciliani il fiero orgoglio...	Commendatore: Figlia, al seno vi stringo. [Oh come lieto qui voi rimiro! Io per natura sono il padre vostro, è ver; ma per affetto quest'amico fedel padre vi è pure. Signor, de' Siciliani il fero orgoglio... (*a Don Alfonso*)

Don Alfonso: Lo so fiaccaste, [e ad impetrar perdono de' lor commessi errori in Castiglia verranno i promotori. Il nostro re desia che pertanto pensiate a custodirvi per sicurezza della sua corona. Commendatore: Questa è troppa bontà. Don Alfonso: Ei v'amò sempre, ed or s'accresce in lui vieppiú l'amore, perché s'aumenta in voi merto, e valore. Per eternare il vostro nome del tempo edace ad onta equestre statua erigere vi fece, e rese immune l'atrio onorato dall'illustre marmo. [...] Atto I, scena quarta: Commendatore: E che s'oppone alla vostra letizia? Donn'Anna: Ah, non so dirlo... Commendatore: Aprite il vostro interno. Donn'Anna: Staccarmi non saprei [dal fianco vostro senza un aspro dolore. Commendatore: Conosco amata figlia [il vostro amore, ma è necesario al destin inchinar umil la fronte. Donn'Anna: Il destin nostro da noi stessi facciamo; non è tiranno il cielo, e de' mortali non usa mai l'arbitrio violentare. Commendatore: Col genitor non s'ha [da contrastare. Del duca Ottavio la sposa voi sarete. Se il vostro cor non acconsente al nodo, il padre vostro faravvi acconsentir, se in fiero sdegno, e in odio aspro, e spietato, non vorrete veder l'amor cangiato. [...] Donn'Anna: Faccia mio padre tutto [quel che può Faccia il re stesso tutto quel che sa, non vo', né il dico invano, all'odiato imeneo porger la mano.	Don Alfonso: Lo so, fiaccaste, [e ad impetrar perdono in Castiglia verranno i promotori dell'audace congiura. Or di riposo uopo averete. Il nostro re desia che pensiate soltanto a custodirvi per sicurezza della sua corona. Commendatore: Questa è troppa bontà. [Merta assai meno, chi servendo al suo re, fa ciò che deve. Don Alfonso: Ei v'amò sempre, [ed or s'accresce in lui l'amor, siccome in voi s'accresce il merto per eternare il nome vostro. Equestre statua eriger vi fece, e rese immune l'atrio onorato dall'illustre marmo. [...] Atto I, scena quarta: Commendatore: E che si oppone alla vostra letizia? Donn'Anna: Ah, non so dirlo. Commendatore: Aprite il vostro cuore. Donn'Anna: Io per lung'uso avezza sono a dimorar con voi, né staccarmi saprei dal fianco vostro senza un aspro dolore. [...] Finsi allora per riverenza; al genitore or parlo in piú liberi sensi: al duca Ottavio stender la destra mia non acconsente repugnanza del cuor, ch'io non intendo. E se il destin... Commendatore: Non piú; del duca Ottavio sposa sarete; il prometteste. Io stesso lo promisi per voi. Se il vostro cuore non acconsente al nodo, il padre vostro faravvi acconsentir, se in fiero sdegno non vi piaccia verder l'amor cangiato. (*parte*) Scena quinta: Donn'Anna (*sola*) Dell'amore e dell'odio dalle oculte fonti del nostro cuor. Faccia mio padre tutto quello che può. Faccia il re istesso tutto quello che sa, non fia mai vero che all'odiato imeneo stenda la mano. (*parte*)

Indica Nino Pirrotta:

> L'opera [di Porta] riprende del lavoro di Goldoni il titolo alternativo ("il dissoluto") e il sottotitolo ("dramma tragicomico"); ma è difficile giudicare [...] quali siano gli elementi piú propriamente derivati dal modello. Ha inizio non goldonianamente col naufragio e salvataggio di Don Giovanni (fuggito da Napoli dopo aver sedotto Donna Isabella) e di Arlecchino suo servo; la pescatrice Elisa che li salva, [...] ha un fidanzato, ma ciò non impedisce che ella si lasci facilmente sedurre da Don Giovanni. Un secondo gruppo di scene è derivato dagli atti II e III di Goldoni.[14]

En las palabras de Pirrotta no se menciona que en el melodrama de Porta, en las escenas 3 y 4 del Acto I, aparecen distintas líneas extraídas de la primera y la tercera escenas del acto I del *Don Giovanni Tenorio*, tal cual lo hemos presentado en la primera comparación de escenas.

Entre ambos textos hay notables diferencias en la trama que cada uno teje, así como en los personajes que se presentan en ambos textos, los cuales pueden ser clasificados en tres grupos: el primero lo componen los que son parte del mito español desde el inicio: Don Giovanni, Donna Isabella, Donn'Anna, y el Commendatore; en el segundo aparecen los que son de invención completamente goldoniana, y aparecen tanto en la obra como en el *melodramma*: Don Alfonso y Elisa; y en el tercer grupo, encontramos los que son del libreto de Nunziato Porta: Corallina, Ombrino, Tiburzio, Arlecchino y Lisetta.

En lo que refiere a la aparición en el melorama de la máscara de Arlecchino como criado de Don Giovanni, que en la obra de Goldoni no aparece, podemos observar que en algún momento el autor tenía planeado utilizarlo. La inspiración de este personaje puede provenir de los *canovacci* de la *Commedia dell'arte*. Tal situación la indica Goldoni en sus *Mémoires*, al grado que nos damos cuenta de que por poco se inventa a él mismo, como un personaje, dentro de su *Don Giovanni Tenorio*:

> Siccome in questa commedia, che è di cinque atti in versi sciolti, non avevo dato luogo all'Arlecchino e all'altre maschere italiane, supplii alla parte comica con un pastore e una pastorella, che insieme a don Giovanni dovevan far riconoscere la Passalacqua, il Goldoni e il Vitalba, rendendo nota sulla scena la maligna condotta dell'una, la buona fede dell'altro e la malvagità del terzo. Elisa si chiamava la pastorella, e la Passalacqua appunto aveva nome Elisabetta. Il nome di Carino dato al pastore era, eccettuatane una lettera, il diminutivo del mio nome battesimale (Carlino), e Vitalba sotto il nome di Don Giovanni rappresentava esattamente il carattere suo naturale. Mettevo in bocca a Elisa i discorsi dei quali la Passalacqua si era servita per ingannarmi; le facevo far uso in scena di quelle lacrime e di quel coltello medesimo di cui ero stato la vittima, e mi vendicavo della perfidia della comica, nel tempo che Carino si vendicava della sua infedele pastorella.[15]

[14] Nino Pirrotta, *Don Giovanni in musica*, pp. 82-83.
[15] C. Goldoni, *Memorie*, p. 65.

De forma arriesgada, nos permitimos indicar que existe la posibilidad de que el libreto de *Il convitato di pietra* de Nunziato Porta pueda –por qué no– ser texto creado por Goldoni firmándolo con el seudónimo de Nunziato Porta, para evitar ser descubierto en una contradicción a los principios realistas de su teatro, pues en sus *Mémoires se* refiere al tema del *Convitato di pietra* dentro del mito de don Juan como algo aberrante.

Esta atrevida teoría surge al no haber encontrado en la investigación nada que avale la existencia de Nunziato Porta. De las pocas referencias de la existencia de Porta, se encuentran dos en las *Memorie* de Lorenzo da Ponte; una en el recuento que hace el poeta siciliano al recordar: "ebbi la fortuna di scrivere per Salieri, Martini e Mozart, ch'aveano il pregio di saper leggere, pregio, per verità, che non tutti vantano i nostri compositori di musica, alcuni de' quali non sanno quanta differenza passi tra i versi di Metastasio, e quelli di Bertati o di Nunziato Porta".[16] Y muy al inicio cuando refiere que Porta lo criticaba por el estilo de los versos con que escribía sus dramas, aunque nunca indica haberlo conocido:

> Uno stile tutto diverso teneano meco frattanto gli altri rivali. Ogni giorno usciva una critica, una satira, un libello contro me o i versi miei. Certo Nunziato Porta, un poeta cioè sul far di Brunatio peggiore, scrisse una poesia che terminava con questi due elegantissimi versi:
>
> Asino tu nascesti ed asino morrai:
> per ora dissi poco, col tempo dirò assai.[17]

A confirmación de nuestra sospecha, es posible observar que los libretos firmados con el nombre de Nunziato Porta son en su mayoría adaptaciones del teatro de Carlo Goldoni. Asimismo, las óperas cuyos libretos supuestamente fueron escritos por Nunziato Porta son textos que musicalizaron Vincenzo Righini y Joseph Haydn, dos músicos que habían encontrado en Goldoni a uno de sus principales libretistas.

Dejando de lado esta situación de carácter autoral, recuerdo a conclusión, como una curiosidad, que uno de los resultados posteriores de este *Convitato di pietra* fue su traducción al polaco, que hacia el año de 1783 tuvo una representación en Varsovia conocida como *Don Juan albo ukarany libertyn* (*Don Juan, o el libertino castigado*), cuya música fue compuesta por Gioacchino Albertini (1751-1811).

Bibliografía

ANGELINI, Franca, *Il teatro barocco*. Roma/Bari, Laterza, 1975.

ANGELINI, Franca, "*Il dissoluto punito, o sia il Don Giovanni* di Lorenzo da Ponte", en Alberto ASOR ROSA, Roberto ANTONELLI eds., *Letteratura italiana. Le opere*. Vol. II. *Dal Cinquecento al Settecento*. Torino, Einaudi, 1982.

[16] Lorenzo da Ponte, *Memorie. I libretti mozartiani*, p. 344.
[17] *Ibidem*, p. 97.

DA PONTE, Lorenzo, *Memorie. I libretti mozartiani*. Milano, Garzanti, 2006 (1976).
GOLDONI, Carlo, *Don Giovanni Tenorio, o sia il dissoluto*. Verona, Bruno Mondadori, 1950.
GOLDONI, Carlo, *Mémoires*, trad. Francesco Costero. Milano, Sonzogno, 1908.
MACCHIA, Giovanni, *Vita, avventure e morte di Don Giovanni*. Torino, Adelphi, 2007 (1991).
MEZZANOTTE, Riccardo *et al.* eds., *La ópera. Enciclopedia del arte lírico*, trad. Juan Novella. Madrid, Aguilar, 1979.
MOLINA, Tirso de, *El burlador de Sevilla* (atr.), ed. Américo Castro. Madrid, Clásicos Castellanos, 1922.
MOLINA, Tirso de (atr.), *El burlador de Sevilla o el convidado de piedra*, ed. Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid, Cátedra, 2005 (1989).
MORDDEN, Ethan, *El espléndido arte de la ópera*, trad. Lillian Schmidt. Buenos Aires, Vergara, 1985.
PAHLEN, Kurt, *La ópera*, trad. Napoleón Cabrera. Buenos Aires, Emecé, 1958.
PICATOSTE, Felipe, *Don Juan Tenorio. Estudios literarios*. Madrid, Imprenta y Librería de J. Gaspar, 1883.
PIRROTTA, Nino, *Don Giovanni in musica*. Venezia, Marsilio, 1999.

Bibliografía informática

PORTA, Nunziato y Vincenzo RIGHINI, *Il convitato di pietra*. librettidopera.it.

Los tiranos de Alfieri: entre infelicidad, soledad y el ideal pre-romántico de patria

José Luis Bernal
Universidad Nacional Autónoma de México

Alfieri (1749-1803) es el creador de la tragedia nacional de Italia. Se le ha llamado el Sófocles italiano. Es un piamontés nacido en la clase que dará muchas cabezas a la guillotina cuando llegue el Terror. Su obra es relevante por ser el reflejo artístico de ese momento al final del *Settecento* en que pueblo e intelectuales vieron en ella el coraje y la impotencia frente a siglos de dominación extranjera. Con su pensamiento y obras, Alfieri preludia el Risorgimento. Desde la Paz de Utrecht (1713) y hasta 1860, año de la Unidad, Lombardía y buena parte de la península eran dominio austriaco (directa e indirectamente, mediante los Borbones emparentados con los Habsburgo y reinantes en varios territorios); y todavía se quedó en su poder una parte del norte italiano hasta 1866. Alfieri percibe esa realidad política y padece los reveses de su natal Piamonte frente a la potencia francesa en la época napoleónica, y se rebela, como lo harán, con diferencias de personalidad y de estilo, otros autores patriotas: Foscolo y Leopardi, muy cercanos a él y que mucho lo admiraron, y el genial Giuseppe Verdi, quien con Manzoni pudo por fin ver realizada la Unificación de Italia.

Decenios antes de la Revolución, Montesquieu ya ha publicado *L'Ésprit des lois* (1748) y Rousseau ha renovado las ideas políticas con su *Contrat social* (1762) y la novela con *La Nouvelle Héloïse* (1761). Pese a la represión austriaca, liberalismo e ideas democráticas van penetrando en Italia. Dos importantes focos que irradian estas ideas son Milán en el norte, Nápoles en el Sur. De allí la influencia de los filósofos franceses no sólo en Alfieri, ciudadano del libre Piamonte, sino en los intelectuales de *Il Caffè*, en la Accademia dei Pugni de Milán, y en Foscolo, Leopardi y Manzoni. Mientras que Galiano, Genovesi, Filangieri, Pagano y Russo, entre otros, son los principales difusores de las ideas ilustradas en el Sur de Italia.

Alfieri se convierte en tragediógrafo ya siendo un adulto maduro. Pero ya antes de ser impresas en Siena, algunas de sus tragedias habían tenido éxito al ser leídas y representadas ante amigos y miembros de la nobleza.[1] Por tanto, es indudable que tenía claro cuál era su vocación: baste mencionar la importancia de su tratado *Della tirannide*, escrito en 1777, cuando Alfieri es un joven de 28 años; *Del Principe e delle lettere*, publicado poco antes, en 1775; de la *Vita*, de 1776, y las tragedias de tema político, escritas entre 1775 y 1787. Sus tres grandes intereses fueron siempre las mujeres, la libertad y la patria. Y los dos últimos, muy relacionados, sacuden su sensibilidad y conciencia y se traducen en dos

[1] Angelo Fabrizi, "Introduzione" a *Alfieri e Calzabigi*, p. 4.

constantes de su pensamiento político-literario: presentar a los tiranos como enfermos de poder, fuera de sí e infelices, y a los héroes como los campeones de un ideal de patria, con elementos utópicos y un sentido trágico de la existencia que son ya pre-románticos.

La crítica ha querido considerarlo un seguidor del pensamiento francés, para catalogarlo como un *illuminista*. Pero si tratamos de ubicarlo, en un hoy ya tan distante, y en vista de que algunos lo consideran sólo un clásico, un escritor para pocos, conviene definirlo un autor *sui generis*. Luigi Salvatorelli afirma que "mentre Parini valica i confini del riformismo settecentesco col suo sentimento di giustizia sociale, con la sua contrapposizione di classi, l'Alfieri passa oltre a quello, si può dire, senza neppure entrarvi, in forza del suo prepotente individualismo".[2] Como afirma en seguida el historiador, el pensamiento político del *Settecento* fue francamente individualista, pero el individualismo alfieriano y su pensamiento político, es algo muy singular y más radical. El reformismo político dieciochesco tendía a la utilidad, al bienestar del hombre, y trataba de realizarse en la vida asociada, con un individualismo utilitario y al mismo tiempo social (de allí los conceptos de Rousseau en el *Contrat social*); mientras que el individualismo de Alfieri es un individualismo idealista, "che ha radice nel bisogno di affermazione del proprio io" (*id*.).

Es del autor, de su carácter al mismo tiempo ferviente, indómito y a la vez compasivo, melancólico, hiperestésico, de sus propios sufrimientos de niño y adolescente, sometido a una educación represiva por preceptores ignorantes, e "ingabbiato", como él dice, en el Ejército; es de su sensibilidad atormentada, lúcida y protorromántica, de donde hay que partir; pues los artistas son los hombres más perceptivos y abiertos al mundo, son los eternos viajeros –y aquí recordamos la pasión del autor por los viajes–, son quienes mejor captan el sufrimiento propio e *il mal di vivere* que impera en él. Por eso Alfieri captó lo irracional e injusto, lo decadente, contradictorio y ajeno a la razón y la verdad,[3] en medio de las luces y la refinada cultura *salottiera* en la que se movía dentro de la nobleza; por eso fue más allá de sus modelos franceses y, como señala Walter Binni, no fue un intelectual orgánico de la nobleza.[4] De allí parte su demoledor sentido crítico, y también su idealización de la libertad, representada en *Della tirannide* como una entidad "divina", aunque se proponga expresar su verdad sobre la tiranía y los tiranos con "il semplice lume di ragione". En este sentido, Alfieri quizá nunca habría admitido que para el mismo Montesquieu, la libertad no puede ser un valor absoluto; y en

[2] Luigi Salvatorelli, "Pensiero e sentimento politico dell'Alfieri", en Luigi Di Bellis ed., *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1860*, s. p., en edición telemática.

[3] Uno de los objetivos de la Razón era descubrir la Verdad, otro, volver más habitable el mundo. Los románticos no son enemigos de la Razón en sí misma, sino de sus consecuencias, como dejar al mundo sin ideales, sin mitos, sin poesía, volver al hombre cada vez más fatuo y soberbio, y finalmente fracasar frente al reto de volver felices a los seres humanos.

[4] Walter Binni, *Settecento Maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini e Alfieri*, nota 1, p. 324.

esta misma línea de razonamientos sobre el relativismo axiológico se habría quizá maravillado, él, que tan bien conocía la literatura y la filosofía francesa, de que en el siglo XX Jean Paul Sartre declararía que el hombre está condenado a ser libre, pero que no goza de una libertad absoluta, sino que sólo puede actuar su libertad *en* situación.

En el capítulo I de *Della tirannide*, titulado "Cosa sia il Tiranno", afirma:

> Tiranno era il nome con cui i Greci [...] chiamavano coloro che appelliamo noi re. E quanti [...] otteneano le redini assolute del governo, e maggiori credeansi ed erano delle leggi, tutti indistintamente a vicenda o re o tiranni venivano appellati dagli antichi.[5]

Para Alfieri como para los griegos, tirano y rey son sinónimos. Por ende son intercambiables. Destaca el concepto de que los tiranos obtienen las riendas absolutas del gobierno y que se colocan por encima de las leyes. Agrega que el término "tirano" con el paso del tiempo se volvió execrable. Y que ahora los mismos príncipes que ejercen la tiranía se ofenden al ser llamados "tiranos". Esta confusión de los nombres, señala, ha abierto un abismo entre los hombres modernos y los antiguos, pues entre aquellos un Tito o un Trajano (insignes emperadores) podían muy bien ser llamados tiranos; mientras que ahora un Nerón, un Tiberio, un Felipe II, o cualquier otro "mostro moderno", (*sic*) que se haya igualado a aquéllos, podría ser llamado príncipe o rey. Alfieri llama a los hombres de su tiempo "ignorantissimo volgo", pues se han dejado engañar por los nombres, y con otro nombre disfrutan a los tiranos. En el capítulo II "Cosa sia la tirannide", describe más pormenorizadamente lo que son las tiranías:

> Tirannide indistintamente appellare si debbe ogni qualunque governo in cui chi è preposto alla esecuzione delle leggi, può farle, distruggerle, infrangerle, interpretarle, impedirle, suspenderle; od anche soltanto deluderle, con sicurezza d'impunità.

Así la tiranía consiste en que quien ocupa el ejecutivo para hacer cumplir las leyes –que deberían estar por encima del gobernante–, es también el legislativo que las proclama y por lo tanto puede manosearlas en su beneficio, estando seguro de que permanecerá impune. Importa notar que para Alfieri el tirano no es sólo una sola persona, pueden ser muchos, y así percibe el carácter opresor de las modernas oligarquías, o el de las clases emergentes, como la burguesía que estallará la Revolución Francesa.[6] Es muy actual el siguiente razonamiento sobre lo que en el lenguaje de la administración pública hoy se denomina la rendición de cuentas: "Non

[5] Vittorio Alfieri, *Della tirannide*, Biblioteca telematica Classici della Letteratura Italiana. El texto indica los capítulos, pero el formato no lleva número de páginas. Todas las citas siguientes de este texto vienen de esa fuente.

[6] De hecho, se percató de que el populacho se convertía a su vez en opresor, y entonces criticó duramente la Revolución y compuso el *Misogallo*; mientras que entusiasmado al principio por el estallamiento del conflicto había compuesto la oda "Parigi sbastiglata".

solamente [...] è tirannide ogni governo, dove chi eseguisce le leggi le fa; o chi le fa, le eseguisce: ma è tirannide piena altresí ogni qualunque governo, in cui chi è preposto all'eseguire le leggi non da pure mai conto della loro esecuzione a chi le ha create". Destaca la intransigencia congruente de su libertarismo, pues para él todo aquel que atropelle las leyes es tirano, y "ogni popolo che lo sopporta è schiavo". De estos razonamientos en donde hablará de las monarquías europeas absolutas deduce, implacable, que Europa es un continente de esclavos. Sin embargo, las repúblicas son también tiránicas, en ellas el pueblo es "non meno schiavo che nella monotirannide".[7] Entre las tiranías electivas, a diferencia de las hereditarias, menciona el Estado Pontificio "e molti degli altri stati ecclesiastici". Del Estado Pontificio dirá que es aquel en donde el pueblo ha alcanzado la mayor estupidez política.[8] Esta certera crítica contra la Iglesia, que siempre fue el mayor obstáculo territorial e ideológico para la formación del Estado Nacional italiano, nada tiene que ver con la personal religiosidad alfieriana, no católica, sino *sui generis*, como sugiere Benedetto Croce en el capítulo dedicado a Alfieri en su tratado *Poesia e non poesia*.[9]

En el capítulo III, titulado "Della paura", menciona que los romanos libres "sagaci conoscitori del cuor dell'uomo" erigieron un templo al Miedo (Fobos). Era una divinidad que tenía sacerdotes y se le sacrificaban víctimas. Alfieri establece una comparación entre aquel culto y las cortes dieciochescas, en donde el miedo es una deidad que persigue fines muy diferentes:

> Il tempio è la reggia; il tiranno n'è l'idolo; i cortigiani ne sono i sacerdoti; la libertà nostra, e quindi gli onesti costumi, il retto pensare, la virtú, l'onor vero, e noi stessi; son queste le vittime che tutto dí vi s'immolano.

Si la existencia es el cúmulo de vivencias, pensamientos, aspiraciones, proyectos, acciones, actitudes, relaciones, compromisos, apegos y desapegos de cada ser humano en su individualidad y en relación con los demás, a lo largo de su estancia en el mundo; y si las tragedias de Alfieri, que siguen de cerca los conceptos

[7] Es muy fuerte en el poeta el sentido de que la soberanía debe recaer en el pueblo. De allí que uno de sus objetivos a demoler era el estado de estupidez e inconciencia existente entre muchos de sus contemporáneos. En esa lúcida percepción del embrutecimiento y la barbarie de las masas bajo los gobiernos eclesiásticos, leer a Alfieri evoca los sonetos igualmente acerados y muchas veces llenos de un humor cruel de Giuseppe Gioacchino Belli, una generación después.

[8] Al igual que en las tragedias, el tono del tratado es siempre tenso, vehemente, y el término *stupidità* es frecuente en sus páginas. Alfieri podía ser insultante si se lo proponía, y a menudo lo era, como cuando afirmó que Prusia era una "universal caserma".

[9] Éstas son las palabras de Croce: "C'è perfino qualche concetto sul cattolicesismo, di lui non cattolico, che anticipa lo Chateaubriand (il quale veramente non si è potuto mai sapere se poi fosse sul serio cattolico). Alludo a quel singolare sonetto, che, comincia: 'Alto, devoto, mistico, ingegnoso, / Grato alla vista, all'ascoltar soave, / Di puri inni celesti armonioso / È il nostro culto: amabilmente grave'; e piú oltre ha il verso: 'Dell'uom gli arcani appien sol Roma intende'". Benedetto Croce, "Alfieri protoromantico", *Poesia e non poesia*. En Luigi De Bellis ed., *op. cit.*, s. p.

de Aristóteles sobre el género,[10] y son la transposición literaria de varias vidas de tiranos, estudiadas, quintaesenciadas por él mediante el brillante desarrollo de una técnica personal de componerlas[11] y con un estilo propio que no produjo seguidores; de ello se sigue que sus tiranos son todos seres desequilibrados, enfermos por el poder; que no pueden confiar en nadie, ni en sí mismos; que padecen una incurable infelicidad, un desprecio por sus súbditos y por el mundo.[12] Los tiranos terminan sus días siendo completamente desdichados. Son seres solitarios. Esto se ve en las tragedias, sobre todo en las de asunto político.

Aquí doy el ejemplo de uno de ellos, *Filippo*, o sea Felipe II, el monarca español cuya historia convertida en tragedia deriva de elementos históricos. Ateniéndonos a los hechos, a comienzos de 1560 Felipe enviuda de María de Portugal, y casa con Isabel de Valois. Ésta, según el Tratado de Cateau-Cambrésis, con el que dio comienzo el predominio español en Italia, habría debido casarse con Don Carlos, el primogénito de Felipe, no con éste. En enero de 1568, el príncipe fue arrestado y encarcelado y murió meses después, sin que nada se supiera sobre las verdaderas causas de su arresto y muerte. Poco después, algunos documentos alumbraron el drama de estado. Se descubrió la abierta rebelión de Carlos, acusado de complicidad con los sublevados de Flandes, y de herejía e intento de parricidio. Desde entonces, la fantasía de los poetas (también Schiller escribiría un drama *Don Carlos*, musicalizado luego por Verdi) imaginó una historia de amor entre Carlos y su madrastra, quien murió el mismo año de parto prematuro: coincidencia que hizo sospechar que ambas muertes eran obra de Felipe. También

[10] En estas páginas asumo los conceptos sobre la tragedia expresados por Aristóteles en la *Poética*, pero actualmente se discute mucho sobre éstos. De cualquier manera, son útiles para los tiempos de Alfieri.

[11] *Cfr*. Vittorio Alfieri, *Vita*, Epoca quarta, capitolo IV, ed. Giampaolo Dossena, p. 80: "E qui per l'intelligenza del lettore mi conviene spiegare queste mie parole di cui mi vo servendo sí spesso, ideare, stendere, e verseggiare. Questi tre respiri con cui ho sempre dato l'essere alle mie tragedie, mi hanno per lo piú procurato il beneficio del tempo, cosí necessario a ben ponderare un componimento di quella importanza; il quale se mai nasce male, difficilmente poi si raddrizza. Ideare dunque io chiamo, il distribuire il soggetto in atti e scene, stabilire e fissare il numero dei personaggi, e in due paginucce di prosaccia farne quasi l'estratto a scena per scena di quel che diranno e faranno. Chiamo poi stendere, qualora ripigliando quel primo foglio, a norma della traccia accennata ne riempio le scene dialogizzando in prosa come viene la tragedia intera, senza rifiutar un pensiero, qualunque ei siasi, e scrivendo con impeto quanto ne posso avere, senza punto badare al come. Verseggiare finalmente chiamo non solamente il porre in versi quella prosa, ma col riposato intelletto assai tempo dopo scernere tra quelle lungaggini del primo getto i migliori pensieri, ridurli a poesia, e leggibili. Segue poi come di ogni altro componimento il dover successivamente limare, levare, mutare; ma se la tragedia non v'è nell'idearla e distenderla, non si ritrova certo mai piú con le fatiche posteriori. Questo meccanismo io l'ho osservato in tutte le mie composizioni drammatiche cominciando dal *Filippo*, e mi son ben convinto ch'egli è per se stesso piú che i due terzi dell'opera". Es una preciosa declaracón de poética, que empezó a poner en práctica con *Filippo*. Es interesante, porque da cuenta tanto del elemento inicial y menos reflexivo, cercano a la inspiración de los románticos, como del duro trabajo de ponderación y de taller, el horaciano *labor limae*, tan caro a la tendencia clasicizante de su siglo. Ambos componentes aún tienen mucho que enseñar a los escritores actuales.

[12] De ahí que el sojuzgamiento se base en la "paura e la viltà del popolo" caps. III. y IV, de la Parte Primera del tratado en examen.

Alfieri privilegia el aspecto novelesco por sobre los puros datos históricos. Felipe (Filippo), en las tensas páginas alfierianas, se lee que ha obtenido su poder con base en abusos, crímenes y opresión, tanto en España como en Flandes; mata a Carlos, a Isabel (Isabella), a Pérez, el único amigo de Carlos en la corte atestada de traidores, y aún amenaza a Gómez, su "leal" verdugo. Después se queda en el mundo, solo. Éstas son las escenas finales:

FILIPPO. Da lui disgiunta,
sí, tu vivrai; giorni vivrai di pianto:
mi fia sollievo il tuo lungo dolore.
Quando poi, scevra dell'amor tuo infame,
viver vorrai, darotti allora io morte.
ISABELLA Viverti al fianco?... io sopportar tua vista?
Non fia mai, no... Morir vogl'io... Supplisca
al tolto nappo... il tuo pugnal...
FILIPPO. T'arresta...
ISABELLA. Io moro...
FILIPPO. Oh ciel... Che veggio?
ISABELLA. ...Morir vedi...
la sposa,... e il figlio,... ambo innocenti,... ed ambo
per mano tua... –Ti seguo, amato Carlo...
FILIPPO Scorre di sangue (e di qual sangue) un rio...
Ecco, piena vendetta orrida ottengo;...
ma, felice son io?... –Gomez si asconda
l'atroce caso a ogni uomo. –A me la fama,
a te, se il taci, salverai la vita.[13]

La tragedia termina en multihomicidio. Destacan en ella la imposición de la Razón de Estado y las acciones malvadas del monarca. Lo que Alfieri ha afirmado en su *Della tirannide*, lo muestra ahora en su tragedia. El tirano destruye la vida y la honra de sus gobernados. El afán de virtud y honor plutarquiano, tan privilegiado por los poetas del *Sturm und Drang*, por Alfieri y por Foscolo, resulta ofendido, pues el príncipe es calumniado de intento de parricidio, y lo que es aún peor en época contrarreformista, el monarca lo acusa de profesar el protestantismo. Sin embargo, frente a Felipe II, se yergue la figura de Carlos, quien encarna al héroe virtuoso y rebelde, oprimido por su propio padre y sólo apoyado por su leal amigo Pérez. Aunque los documentos históricos testimonian un vínculo del príncipe con la conjura de Flandes, y ése podría haber sido el motivo político que se resaltara en la tragedia, el protorromántico Alfieri da más importancia a la historia de amor. De todas maneras, por contraste, el héroe virtuoso y enamorado y la heroína que se suicida para no caer en manos de su verdugo y poder unirse con su amado en el reino de los muertos, cumplen bien con su función de contribuir a la catarsis; y el público terminaba elevado moralmente, detestando la dominación española del

[13] Vittorio Alfieri, *Tragedie. Filippo. Oreste. Saul. Mirra. Bruto secondo*, a cura di Stefano Jacomuzzi, pp. 74-75.

siglo XVII y odiando la dominación austriaca. Se aprecia desde el principio de la pieza hasta el último verso la vesania de Felipe. Éste tiene la sangre fría para atormentar a Isabel diciéndole que se sentirá aliviado al ver su largo dolor, separada de Carlos, y que luego él mismo le quitará la vida. La respuesta de ella es digna de una heroína trágica. Pero lo más señalado de estos versos es la afirmación del tirano de que ni en su plena venganza es feliz: "ma, felice son io?" pues el monarca sabe que se ha vengado, mas el sabor de la venganza, en su tremenda soledad y con la conciencia de sus crímenes, es muy amargo.

Otra reprobación moral de la tiranía la tenemos en *Saulle*.[14] Su fuente es el libro I de Samuel en la Biblia. En la primera escena tenemos la llegada en secreto de David al campamento de Israel, donde se librará la batalla final contra los filisteos. De un lado vemos a Micol y su hermano Jonatan, que reciben a David con alegría y tratan de convencer a Saúl de que es inocente y de que aún le es leal; del otro, Abner, jefe judío envidioso de David y que trata de inducir a Saúl, al principio feliz del regreso de su yerno y campeón, a que lo rechace y elimine. Frente a la figura grandiosa de David, preocupado por la suerte de su pueblo, al grado de que le ofrece a Abner guiar juntos el ejército, tenemos la compleja figura de Saúl, obsesionado por el poder y por la maldición de los sacerdotes que él hizo asesinar porque se habían rebelado. Estas obsesiones lo hacen llegar al delirio, atenuado en vano por el afecto de sus hijos, por el canto de David y por sus pruebas de fidelidad. A diferencia de lo que sucede en la Biblia, la batalla de Gelboé es el episodio conclusivo pero también central de la historia. David huye de nuevo para evitar ser asesinado; en un arrebato de locura, Saúl aleja también de sí a sus hijos y ordena matar al sacerdote Aquimelec, quien había ayudado a David y lo había ungido rey de Israel. Por la noche asaltan el campo los filisteos y derrotan al ejército judío. Saúl se lanza a la batalla, y cuando toda esperanza está perdida le encomienda a Abner la custodia de Micol. En presencia de los filisteos se arroja contra su propia espada en un lance de grandeza "real". He aquí la última escena:

> SAUL Oh figli miei... – Fui padre. –
> Eccoti solo, o re, non un ti resta
> dei tanti amici, o servi tuoi. – Sei paga,
> d'inesauribil Dio terribil ira?
> Ma, tu mi resti, o brando: all'ultim uopo,
> fido ministro, or vieni. – Ecco già gli urli
> dell'insolente vincitor: sul ciglio
> già lor fiacole ardenti balenarmi
> veggo, e le spade a mille... Empia Filiste,
> me troverai, ma al men da re, qui... morto.[15]

Cabe notar el interesante sesgo mediante el cual David, de magnífica presencia al principio de la obra, a la postre decide huir para salvarse, y con ello desmerece

[14] Ver la nota anterior. Las ediciones actuales de las *Tragedie* simplifican el nombre del rey judío.
[15] *Ibidem*, p. 231.

como héroe trágico. Saúl, por su parte, es un personaje cuyas profundas pasiones negativas posiblemente lo prototipifiquen como un digno antagonista en las tragedias alfierianas, pues es envidioso (de David), anhela el poder, como todos los tiranos, aleja de sí a sus hijos Micol, Jonatan, y a David; y mata a Aquimelec. En este contexto es este último quien asume la dimension heroica, en el bien, con sus muchas virtudes, mientras que Saúl encarna la locura.

Mencioné que es de la personalidad del poeta de donde hay que partir. Los tiranos son fascinantes por su deseo de afirmarse en la maldad y por una vocación avasalladora por el poder; mas los antagonistas no les van en zaga. Sólo que los héroes, al revés de los tiranos, tienen una anormal voluntad de auto-afirmación en la virtud, como ha notado Attilio Momigliano. Para colmo, Alfieri declara que premio de la poesía es la gloria, la "tacita meraviglia" con la que el mundo mira a un hombre, "quel sorridergli dei buoni con gioia e venerazione; quel sogguardarlo con torvi e timidi occhi, de' rei; quell'impallidire degl'invidi; quel fremere dei potenti".[16]

El mismo deseo de autoafirmación señalado por Salvatorelli, en relación con el libertarismo del poeta, aparece en los comentarios de Momigliano, referido a las metas de gloria que en el ideario alfieriano debe persguir todo artista; que no se puede concebir si no persigue muy altas metas y nobilísimas causas y quien debe luchar como héroe trágico en el intento de obtenerlas, de manera semejante a cómo entendían las obras y sus personajes sus contemporáeos *Sturmundrangen*. Deducimos que tanto el tragediógrafo como sus héroes y tiranos, poseen el mismo temple de ánimo tenso y atroz, tanto en dirección al bien (y entonces tenemos los héroes magnánimos, como Carlos, o como Aquimelec en la tragedia *Saulle*), como en dirección al mal (y tendremos a Felipe II o a Nerón, quien muestra su infelicidad al mismo tiempo que manifiesta su odio contra Octavia en la tragedia homónima). Sigo las opiniones de Momigliano, quien señala que este esquema provocó que las tragedias políticas nunca fueran perfectas; que siempre se sintieran algo abstractas. Ello afectó, considero, el prerromántico ideal de patria de Alfieri.

En *El héroe y el Único. El espíruitu trágico del romanticismo*, Rafael Argullol caracteriza el yo romántico como un yo-heroico-trágico, que se opone a la razón dieciochesca, expresada en el empirismo de Locke y en la física newtoniana. Esta visión racionalista ha separado a los hombres del Todo, de la Unidad primigenia, ha convertido el mundo en un lugar sin poesía, alejado de los dioses. En su lucha contra este estado de cosas, todos los románticos se remontan de una u otra forma al neoplatonismo y misticismo renacentista. Argullol analiza textos de varios poetas ingleses y alemanes, pero no se olvida de Alfieri, Foscolo y Leopardi. Recuperar la Unidad, la Totalidad, la Belleza, unirse con la Naturaleza, el Amor, lo sagrado: devolverle al hombres su *status* divino. He aquí lo que pretende cada poeta romántico, cada *genio*. Pero la realidad es brutal. El héroe lucha y muere

[16] Cito y aplico en síntesis algunos interesantes conceptos de Momigliano de "La poetica e la tragedia dell'Alfieri" en su *Storia della letteratura italiana*, que se lee en la colección de artículos telemáticos a cargo de De Bellis, sin indicación de páginas.

por conquistar lo Único y al final fracasa. Nunca le bastan sus grandes virtudes, prácticamente divinas.

Al final de su apasionante y sugestivo estudio, el crítico español hace una tipología de los héroes románticos: el superhombre, el enamorado, el sonámbulo, el nómada, el suicida y el genio demoniaco. Es notable para este último caso la mención del joven Goethe y su *Prometheus* (y se puede hablar del *Faust*). Lo sugestivo es que estas ideas son aplicables a los personajes de Alfieri. Según Argullol, cuando el héroe romántico ya no tiene esperanzas, la tensión hacia lo alto que lo había motivado puede virar hacia abajo y convertirse en una suerte de satanismo. Si combinamos esta tesis con la enorme tensión de los personajes alfierianos tanto en pos del bien, si son héroes, como en pos del mal, cuando son tiranos, nos queda claro que la contraparte del amor patrio y del plutarquiano anhelo de virtudes, que podría considerarse la componente apolínea del mensaje alfieriano, comporta una parte oscura, pero necesaria y literariamente válida, pues desemboca por ejemplo en los suicidas. Después de todo cada hombre es una suma del principío del bien y del mal. Dice Argullol: "el demonio romántico es tanto una respuesta a la civilización de las 'luces' cuanto un reconocimiento autodestructivo del propio *cul de sac* y de la ausencia de alternativas. La significación del 'demonio' romántico varía a medida que aumenta el sentimiento de impotencia pasando sucesivamente a ser el símbolo de lo oscuro e infinito, la encarnación de los ímpetus destructivos del hombre y por fin como 'satanismo', la materialización de un titanismo desesperado y nihilista contra las fuerzas ordenadoras del mundo".[17] Conceptos semejantes son valiosos para revisar, quizás, el pretendido esquematismo de los textos de Alfieri, que se enriquecen de heroísmo y de desesperación nihilista, como en *Mirra*, donde la protagonista no es heroina política, sino mítica, mas se suicida al no poder soportar su amor incestuoso, que adentro de ella se tansforma en un invencible "tirano".

El sentimiento trágico deriva en una vocación fortísima hacia ese género literario, y esa vocación por la tragedia se unió en el poeta al afán de gloria que permea su época y preludia el pleno romanticismo. Sus héroes son resultado de su cultura literaria y de un interés personal de vida ardiente y extrema. Surgen de una voluntad de arte y de un afán de virtud, por ello Leopardi lo admiró; pero no nacen de acciones heroicas reales y contemporáneas. La lectura de Rousseau lo dejó un tanto indiferente: Alfieri no es un demócrata. En nuestros días siempre al borde de la revolución y siempre desilusionados de la demagogia, aún resultan ofensivas las palabras, tan dignas de Voltaire, con las que se refería al bajo pueblo: "gentaglia", "plebaglia". Y también fue un crítico feroz del brutal mercantilismo y materialismo burgueses.

Al morir en 1803, alcanzó a comprobar las traiciones de Napoleón, a quien Foscolo reprocha airadamente el Tratado de Campoformio. En esencia, fue un trágico, no un cronista, ni un historiador, ni un ideólogo. Foscolo, con todo y mos-

[17] Rafael Argullol, *El héroe y el Único*, pp. 294-295.

trarse algo abstracto en su ideal de patria, es más concreto que él. Idealiza la patria al referirla a elementos clásicos, como Leopardi, pero luchó con las armas, algo que Alfieri acaso habría querido hacer: "io, che ad ogni vera incalzante necessità, abbandonerei tuttavia la penna per impugnare sotto il tuo nobile vessillo la spada", dice a la Libertad en la primera página de la *Tirannide*; pero nunca lo hizo. Para los años del conflicto, estaba muy enamorado de su "degno amore", la condesa de Albany; esta gran pasión se convirtió en uno de los dos centros de su vida; el otro era la producción y cuidado de sus obras. Renegó de la Iglesia, de la Revolución, y al avanzar ésta en forma de juicios sumarios y decapitaciones, lo horrorizó. Nunca dejó de ser en esencia un aristócrata, mientras que la Revolución, al menos en su lance inicial, parecía apuntar hacia posiciones democráticas. Pero Italia no ha salido del todo, en la época de Alfieri, de siglos de regionalismo, municipalismo, división, y de una gran inconciencia política en las masas, como puede deducirse de los sonetos civiles de Giusppe Gioacchino Belli. Sin embargo, pronto las ideas de Alfieri, y su espíritu libertario, serán ejemplares. Rebasó sus modelos por ser más idealista, más utópico. No reivindicará una fama de politólogo, no propone una República ni escribe ningún Manifiesto. Quizá se habría asombrado, si hubiera vivido, del nuevo camino que tomaría la revolución obrera y socialista a partir de 1848, con Marx. Pero es una referencia para conocer lo que será el mundo moral y el patriotismo leopardiano. Concluyo con un epígrafe que resume el ideal de independencia del escritor respecto del príncipe. Es de Lucano, y encabeza su *Del principe e delle lettere*: "Virtus et summa potestas non coeunt". La virtud y el poder tiránico no van juntos.

Bibliografía

Argullol, Rafael, *El héroe y el Único. El espíritu trágico del romanticismo*. Madrid, Taurus, 1999.

Alfieri, Vittorio, *Tragedie. Filippo. Oreste. Saul. Mirra. Brutto secondo*, ed. Stefano Jacomuzzi. Milano, Mondadori, 1992.

Binni, Walter, *Settecento Maggiore. Analisi della poetica e della poesia di Goldoni, Parini e Alfieri*. Milano, Garzanti, 1973.

Fabrizi, Angelo, "Introduzione" a *Alfieri e Calzabigi, con uno scritto inedito di Giuseppe Pelli*, ed. Angelo Fabrizi, Laura Ghidetti, Francesca Mecatti. Firenze, Le Lettere, 2011.

Bibliografía informática

Alfieri, Vittorio, *Della tirannide*, Biblioteca Telematica Classici della Letteratura Italiana. risorsegratis.org/libri/letteratura-a.htm

Alfieri, Vittorio, *Vita*. liberliber.it

Croce, Benedetto, "Alfieri protoromantico", *Poesia e non poesia*, en Luigi di Bellis ed. spazioinwind.libero.it/letteraturait/antologia/alfieri05.htm

Momigliano, Attilio, "La poetica e la tragedia dell'Alfieri", *Storia della letteratura italiana*, en Luigi di Bellis ed., spazioinwind.libero.it/letteraturait/antologia/alfieri07.htm

Salvatorelli, Luigi, "Pensiero e sentimento politico dell'Alfieri", *Il pensiero politico italiano dal 1700 al 1860*, en Luigi di Bellis ed., spazioinwind.libero.it/letteraturait/antologia/alfieri08.htm

La amistad y el patriotismo como ejes conductores de las *Ultime lettere di Jacopo Ortis*

Fernando Pérez
Universidad Nacional Autónoma de México

Ugo Foscolo fue un poeta, novelista, ensayista y crítico de transición que vivió un periodo sumamente complicado en la Italia[1] de finales del siglo XVIII y principios del XIX: Francia y Austria se disputaban algunas regiones del interior de la península itálica, y Foscolo, impulsado por un fuerte sentimiento patriótico, tomó parte activa en el conflicto tanto en el ámbito militar como en el político. Al respecto hay que decir que "Gli ideali di libertà, uguaglianza e fraternità, che i francesi appoggiarono non senza calcolo nazionale, si diffusero a macchia d'olio"[2] y tuvieron un eco profundo en Foscolo.

El autor de las *Ultime lettere* no sólo fue un literato influido por su contexto histórico, sino también por la tradición literaria italiana. Entre los pensadores que le sirvieron de paradigma hay autores clásicos (Petrarca y Dante, principalmente) e intelectuales de su pasado inmediato (Alfieri y Parini, dos de los grandes hombres de la Ilustración italiana); pero sus influencias intelectuales también se encuentran fuera de Italia y, por lo que respecta al género epistolar, se considera que Richardson, Rousseau y Goethe fueron escritores que con sus obras dejaron huella en él.[3]

Fue aquel contexto tan desafortunado para su espíritu patriótico, junto con todos los modelos intelectuales adquiridos durante su formación, lo que le permitió concebir la idea de la novela, idea que fue reorganizando y madurando a lo largo de los años con las diversas modificaciones y correcciones que le hizo al texto entre 1798, fecha de su primera publicación, y 1817, momento en que el autor editó la obra por última vez. No obstante estos cambios, la idea y estructura originales siempre se mantuvieron, a saber: una serie de cartas dirigidas por el protagonista, Jacopo, a su amigo entrañable, Lorenzo. Es aquí, desde la idea y estructura originales, que el tema de la amistad demuestra ser el mecanismo a través del cual Foscolo pudo liberar todos sus anhelos y pesares, todos sus ideales frustrados y

[1] Es importante entender Italia dentro de este contexto histórico no como un ente político sino como un ente cultural con un pasado histórico común, al que por cierto aludirá Foscolo en toda su producción poética y narrativa.

[2] Eraldo Affinati, "Il suicidio vitale di Jacopo Ortis", premisa a Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 3.

[3] Cfr. Giuseppe Petronio, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*, pp. 532-535. De hecho, para Petronio "Il Settecento, per il Foscolo, era il sensismo inglese, aperto al riconoscimento delle sensazioni e delle passioni" (p. 534); y la amistad es una sensación que actuara tanto como motor, condicionante y consuelo dentro de las *Ultime lettere*.

todo su amor malogrado. Si no hubiera sido por la amistad, el alma y el intelecto de Foscolo, a través del personaje de Jacopo Ortis, no hubieran podido ser representados con esa fuerza y ese sentimiento que les son tan característicos.

La amistad como motor de la historia de amor entre Teresa y Jacopo

Si se leen atentamente las primeras páginas de la novela, salta a la vista que gracias a Lorenzo, Jacopo pudo entrar en contacto con la familia de Teresa y a partir de ahí entablar una relación de amistad con la misma, relación que los mantendría unidos a lo largo de la novela hasta que un beso, tan hermoso como fatídico, los hizo volver a la realidad: Teresa estaba comprometida con Odoardo, un hombre cuya solvencia económica solucionaría los problemas que en esta materia tenía la familia del señor T***, padre de ella. Pero más allá del drama, debe destacarse que es esta relación de amistad a nivel exterior –y de amor a nivel interior– la que permite a Jacopo expresar, en las cartas dirigidas a Lorenzo, su ideal de belleza femenina como amante. Ésta es la imagen de la Teresa que Jacopo amaba:

> il tesoro delle sue chiome biondissime diffuse su le spalle e sul petto, i suoi divini occhi nuotanti nel piacere, il suo viso sparso di un soave languore, il suo braccio di rose, il suo piede, le sue dita arpeggianti mollemente, tutto tutto era armonia: ed io sentiva una nuova delizia nel contemplarla.[4]

La amistad como sacrificio

Si bien la amistad es el motor de los momentos más bellos y de mayor expansión poética de la novela, también es el condicionante del momento más trágico de la misma: Jacopo tiene que alejarse de Teresa por respeto a la amistad que lo unía con el señor T***, a fin de salvar la reputación de la familia de su amada, a la que por cierto, se le imputaba el delito de desear la libertad de Italia. Es un comentario de Lorenzo a una de las cartas de su amigo el que hace explícita la situación apenas mencionada:

> Il padre di Teresa andò a visitarlo, e si giovò di quell'occasione a persuaderlo che s'allontanasse da' colli Euganei. Come discreto e generoso ch'egli era, stimava l'ingegno e l'animo di Jacopo, e lo amava come il piú caro amico ch'ei potesse aver mai; e m'accertò che in circonstanze diverse avrebbe creduto d'ornare la sua famiglia pigliandosi per genero un giovine che se partecipava d'alcuni errori del nostro tempo, ed era dotato d'indomita tempra di cuore, aveva a ogni modo, al dire del signore T***, opinioni e virtú degni de' secoli antichi. Ma Odoardo

[4] Ugo Foscolo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, p. 45. De este texto se indicarán en adelante sólo las páginas.

> era ricco, e di una famiglia sotto la cui parentela il signore T*** fuggiva alle persecuzioni e alle insidie de' suoi nemici, i quali lo accusavano d'avere desiderato la verace libertà del suo paese; delito capitale in Italia. (p. 90).

Así pues, Foscolo tiene la capacidad de mostrar dos caras opuestas de la amistad: una en donde todo es esperanza y ensueño, y otra en donde todo es sacrificio. En este sentido coincido plenamente con Paolo Mattei cuando afirma que "L'*Ortis* registra puntualmente, pagina dopo pagina, lettera dopo lettera, la scoperta di un contrasto insanabile tra ideale e cruda realtà, tra illusione e disincanto".[5]

La amistad como elemento de consuelo y medio para liberar el espíritu

Dice Giorgio Pullini: "Ugo Foscolo oppone al destino cieco e livellatore delle forze naturali il culto di ideali illuminati dall'alto di un empireo trascendentale: la belleza, l'amore, la gloria, la patria. Cerca una sintesi nuova nella vita umana, fra realtà ed eternità".[6]

En las *Ultime lettere* la amistad no se limita únicamente a fungir como motor de ilusiones o como productora de desencantos, también cumple con la función de consolar al abatido y como medio de "sfogare lo spirito", de liberar el alma. Lorenzo y Jacopo se muestran mutuamente el consuelo que les proporciona saberse amigos y poderse compartir aquello que hay al interior de sus almas. El siguiente par de fragmentos de la correspondencia entre ellos es el más claro ejemplo de tal situación. De Lorenzo a Jacopo:

> T'accompagnano tutti i miei pensieri, o mio Jacopo: t'accompagnano i miei voti, e la mia amicizia, che vivrà eterna per te. Io sarò sempre l'amico tuo e il tuo fratello d'amore; e dividerè teco anche l'anima mia. (p. 115)

De Jacopo a Lorenzo:

> A me non resta altro conforto che di gemere teco scrivendoti; e cosí mi libero alquanto da' miei pensieri; e la mia solitudine diventa assai meno spaventosa [...] Né mi stancherò di scriverti; tutt'altro conforto è perduto; né tu, mio Lorenzo, ti stancherai di leggere queste carte ch'io senza vanità, senza studio e senza rossore ti ho sempre scritto ne' sommi piaceri e ne' sommi dolori dell'anima. (p. 109)

De esta forma, la aportación más grande de la amistad fue el servir como elemento liberador del alma. A lo largo de toda la novela, Jacopo vierte en las cartas dirigidas a su amigo tanto sus ideales como sus pesares: estos últimos provocados por aquella realidad que le era adversa.

[5] Paolo Mattei, "Introduzione" a Ugo Foscolo, *op. cit.*, p. 11.
[6] Giorgio Pullini, *Le poetiche dell'Ottocento. Antologia critica*, p. 43.

Ya se habló acerca del ideal de belleza femenina que Jacopo veía representado en Teresa, pero se dejó de lado el amor, el cual también esta representado por la figura de ella; este ideal es el único que ofrece momentos de regocijo a la perturbada alma del protagonista: "–Tutto è amore, dissi io; l'universo non è che amore […] Sí, Lorenzo […] Mi ama – lasciami, Lorenzo, lasciami in tutta l'estasi di questo giorno di paradiso" (p. 78).

No obstante, el ideal que mayormente ocupaba el pensamiento del autor era el de la patria, mismo que Jacopo Ortis no deja de compartir con su amigo Lorenzo. Y en la novela el patriotismo se presenta como un segundo eje conductor del relato.

El sentimiento patriótico de Foscolo en el *Ortis*

El tema del patriotismo encabeza las *Ultime lettere*, ya que Foscolo comienza el relato con una disquisición que refleja el sentimiento de pesar y frustración que como buen italiano le provocaba la situación de la península en el año de 1798, cuando Francia y Austria habían dejado en claro que sus intenciones eran repartirse el Norte de Italia sin importar las consecuencias que esto tuviera para los habitantes de esa zona:

> Il sacrificio della patria nostra è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure, e la nostra infamia. […] E noi, pur troppo, noi stessi italiani ci laviamo le mani nel sangue degli'italiani. […] Poiché ho disperato e della mia patria e di me, aspetto tranquillamente la prigione e la morte. Il mio cadavere almeno non cadrà fra le braccia straniere. (p. 31)

Este pesimismo se debe más que al éxito de la invasión extranjera, al hecho de que los italianos –quienes compartían no una entidad política, sino un pasado histórico común– estaban luchando entre ellos mismos, matándose unos a otros; lo cual era sintomático de una carencia de diálogo y de verdaderas acciones hacia la integración.

Por lo tanto, el llanto será la única forma de desahogo ante tal frustración, la única forma de catarsis ante la impotencia sufrida: "piango, credimi, la patria la piango secretamente, e desidero, che le lagrime si spargan sole" (p. 58). Al respecto, es necesario señalar que la memoria histórica coadyuvó sobremanera en la conformación del sentimiento patriótico de Foscolo: toda obra de carácter histórico que pasaba por sus manos, se convertía en una de sus influencias intelectuales. Se ha visto que Dante y Petrarca fueron sus paradigmas clásicos, mientras que Alfieri y Parini fueron sus influencias más inmediatas, pero fue Vico quien realmente inspiró a Foscolo para que viera en la historia una guía a partir de la cual aprender del pasado con el fin de actuar correctamente en el presente; como dice Petronio,

"potè accostarsi al pensiero di quel Vico, di cui allora, in quegli albori della cultura romantica, era naturale scorgere e sottolineare il senso vivissimo della storia".[7]

Es con este aprendizaje, y en un intento desesperado por defender la independencia italiana, que Foscolo invita a esos corazones anhelantes de una nación libre, independiente y unida a emular aquellos pueblos que asechados por los romanos de la antigüedad preferían dar su vida y la de sus seres queridos con tal de no sacrificar su libertad: "E' vi furono de' popoli che per non obbedire a' Romani ladroni del mondo, diedero all'incendio le loro case, le loro mogli, i loro figli e sé medesimi, sotterrando fra le gloriose ruine e le ceneri della loro patria la lor sacra indipendenza" (pp. 35-36).

Ante una perspectiva tal, es claro que Foscolo no escatime palabras y dirija su crítica primero a los invasores, y luego, con más dolor y desprecio, a los traidores de la patria y a los mojigatos de Italia. La primera acusación va dirigida al cabecilla de la invasión extranjera al Norte de Italia: Napoleón Bonaparte, italiano que irónicamente –al haber nacido en la isla de Córcega– compartía el pasado histórico común de la península. Para Foscolo era vana la esperanza de muchos italianos que veían en Napoleón un salvador: "Nasce italiano, e soccorrerà un giorno alla patria: –altri sel creda–; io risposi, e risponderò sempre: la Natura lo ha creato tiranno: e tiranno non guarda a patria; e non l'ha" (p. 59). La imagen de Napoleón como tirano es el reflejo de un Foscolo que se ve traicionado por alguien que debía haber sido un compatriota: "Non v'è dubbio che [...] il Foscolo sia portato a interpretare il tradimento napoleónico con un senso di delusione ancora piú fondo e immedicabile, in ragione appunto dei successivi sviluppi della politica francese in Italia".[8]

Posteriormente, Foscolo denuesta a los diversos grupos de la sociedad italiana que actuaron mezquinamente en contra de su propia libertad e independencia o que sencillamente no tuvieron la valentía de tomar partido y actuar:

> l'Italia ha preti e frati; non già sacerdoti: perché dove la religione non è inviscerata nelle leggi e ne' costumi d'un popolo, l'amministrazione del culto è bottega. L'Italia ha de' titolati quanti ne vuoi; ma non ha propiamente patrizj: da che i patrizj difendono con una mano la repubblica in guerra, e con l'altra la governano in pace; e in Italia sommo fasto de' nobili è il non fare e il non sapere mai nulla. Finalmente abbiamo plebe; non già cittadini; o pochissimi. I medici, gli avvocati, i professori d'università, i letterati, i ricchi mercanti, l'innumerabile schiera degl'impiegati fanno arti gentili, essi dicono, e cittadinesche; non però hanno nerbo e diritto cittadinesco. (p. 59)

En este sentido, la persecución ejercida por italianos contra otros italianos es tan grave, que muchos padres optaron por recurrir a matrimonios de interés con familias de renombre a fin de salvarse; lo que, como se ha visto con anterioridad, es el

[7] G. Petronio, *op. cit.*, p. 535.

[8] Attilio Momigliano, *Antologia della letteratura italiana*, Volume III, *Dall'Ottocento ai nostri giorni*, "Il periodo di Foscolo, Leopardi e Manzoni", p. 47.

drama central de Jacopo Ortis, quien ve frustrada su relación amorosa con Teresa, la cual es sacrificada por su padre para que se despose con un hombre al que no ama, todo con el fin de librar a su familia de la persecución sufrida a causa de sus ideales de libertad y patriotismo. De esta forma amor, patria y, como vimos anteriormente, amistad se unen para dar forma al drama principal del relato.

Finalmente, Ugo Foscolo, que ve la historia como un tribunal, concibe que ante la situación de impotencia de su presente, la mejor manera de luchar por la patria consiste en dejar por escrito a las generaciones venideras el testimonio de la tragedia padecida por Italia, de los sufrimientos vividos por sus habitantes y del sentimiento patriótico de todos aquellos que añoraban libertad e independencia:

> Ma voi pochi sublimi animi che solitarj o perseguitati, su le antiche sciagure della nostra patria fremete, se i cieli vi contendono di lottare contro la forza, perché almeno non raccontate alla posterità i nostri mali? Alzate la voce in nome di tutti, e dite al mondo: che siamo sfortunati, ma nè ciechi nè vili; che non ci manca il coraggio, ma la possanza. [...] Perseguitate con la verità i vostri persecutori. E poi che non potete opprimerli, mentre vivono, co' pugnali, opprimeteli almeno con l'obbrobio per tutti i secoli futuri. (p. 113)

Incluso, Foscolo está convencido de que será la propia historia la encargada de castigar a Francia por los daños causados a Italia:

> esorterei l'Italia a pigliarsi in pace il suo stato presente, e a lasciare alla Francia la obbrobriosa sciagura di avere svenato tante vittime umane alla Libertà – su le quali la tirannide de' Cinque, o de Cinquecento, o di Un solo – torna tutt'uno – hanno piantato e pianteranno i lor troni; e vacillanti di minuto in minuto, come tutti i troni che hanno per fondamenta i cadaveri. (p. 60.)

Por ello, la capacidad con la que Ugo Foscolo supo integrar su contexto histórico y su formación intelectual para desarrollar sus propios ideales y expresar sus inconformidades ante la realidad que vivió, son una muestra de su ingenio y de su "facoltà di sentire fortemente, di osservare rapidamente, d'immaginare nuovamente, e di applicare esattamente",[9] cuatro elementos que para él eran la clave del genio artístico. Foscolo sintió fuertemente los valores de la amistad y el patriotismo, observó cómo podía aplicarlos con exactitud e imaginó una novela novedosa no por su estructura, sino por la calidad de su contenido, en la que dos amigos, Jacopo y Lorenzo, fueron los mecanismos de expresión por medio de los cuales adquirió voz la sensibilidad un italiano con sentido de pertenencia y espíritu de libertad.

Foscolo ha sido uno de esos hombres cuya obra ha quedado para la posteridad como ejemplo de patriotismo y de la importancia que tiene llenar nuestras conciencias de un fuerte sentido de pertenencia, a través del cual se crea una verdadera nación, es decir, un ente político y cultural en el que todos seamos capaces de

[9] G. Pullini, *op. cit.*, p. 58.

ayudarnos unos a otros, y en donde nuestro pasado histórico común se convierta en un mecanismo de unidad y no en un discurso demagógico.

Bibliografía

AFFINATI, Eraldo, "Il suicidio vitale di Jacopo Ortis", premisa a Ugo FOSCOLO, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. Paolo Mattei. Roma, Newton Compton, 2010.

FOSCOLO, Ugo, *Ultime lettere di Jacopo Ortis*, ed. e "Introduzione" de Paolo Mattei. Roma, Newton Compton, 2010.

MOMIGLIANO, Attilio, *Antologia della letteratura italiana*, vol. III, *Dall'Ottocento ai nostri giorni*. Milano, Principato, 1967.

PETRONIO, Giuseppe, *L'attività letteraria in Italia. Storia della letteratura italiana*. Palermo, Palumbo, 1994.

PULLINI, Giorgio, *Le poetiche dell'Ottocento. Antologia critica*. Padova, Liviana, 1959.

I Malavoglia senza Risorgimento: Verga e i siciliani di fronte all'Unità (con cenni sulla ricezione spagnola del romanzo)

Rita Verdirame
Università di Catania

"Tutta Salemi era fuori a salutarci. –Benedetti! benedetti!" esclamava Giuseppe Cesare Abba, estensore del piú famoso "taccuino di guerra" dell'epopea garibaldina, *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille* (1880) e della raccolta di aneddoti e personaggi *Cose garibaldine* (1907). "Eravamo finalmente in Sicilia, nell'isola celebrata dai poeti leggiadri [...], nella culla della gentil filosofia e della italica lingua", si commuoveva nel 1886 il grossetano Giuseppe Bandi, ne *I Mille. Da Genova a Capua*, rievocando con stilemi squisiti ma antiretorici quella campagna militare, nel cuore di una regione sbigottita e incredula, spoglia e desertica. Quasi un fondale spopolato appaiono infatti le contrade isolane allo stesso condottiero dei *picciotti*: "In nessuna parte del mondo, fuori della Sicilia, sarebbe stata possibile una marcia come quella dalla Piana dei Greci a Marineo, da Marineo a Misilmeri; da questo a Gibilrossa e finalmente dall'ultimo punto a Palermo [...] all'insaputa del nemico"; con questi accenti si esprimeva Giuseppe Garibaldi nel suo polemico libello *I Mille* redatto nei primi anni Settanta del secolo XIX sotto il segno dell'epigrafe petrarchesca inneggiante agli "italici cor" capaci di conservare intatto l'"antiquo valore".[1]

La trama della saga garibaldina in Sicilia ripercorsa nelle opere dei combattenti memorialisti è certo impregnata di mitizzazioni e falsificazioni, ma in sostanza nulla appariva tanto chiaro alla loro coscienza quanto l'identità tra romanticismo, liberalismo, e italianità.[2]

E tuttavia l'enfasi entusiasta era destinata a smorzarsi presto: che i colori fiammanti dell'epica del Risorgimento si incupiscano negli scrittori siciliani degli ultimi decenni del secolo decimonono e di tutto il Novecento, è un dato noto e incontestabile. I loro nomi ci rimandano infatti immediatamente a un'altra lettura, meno esaltata e palingenetica, ben piú problematica, di quella lotta; nelle loro

[1] La prima stampa del rendiconto di Giuseppe Cesare Abba, *Da Quarto al Volturno. Noterelle di uno dei Mille* apparve per la bolognese Zanichelli nel 1880 e in edizione definitiva nel 1891 (ristampa Sellerio, 1993, p. 33); *Cose garibaldine* fu edita a Torino dalla S.T.E.N. di Roux e Viarengo nel 1907. Il testo di Giuseppe Bandi, *I Mille. Da Genova a Capua*, sebbene stilato già nel 1886, apparve postumo nel catalogo Salani nel 1903 (qui si cita p. 42). Per quanto riguarda la narrazione panphletistica de *I Mille* firmata da Garibaldi, essa fu redatta nei primi anni Settanta e stampata a Torino da Camilla e Bertolero, 1874; si cita dall'originale, p. 75.

[2] Cfr. Giuseppe Trombatore *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*.

pagine gli autori dell'Isola ci prospettano un'esegesi piú dialettica e contestativa della trionfalistica vulgata risorgimentale tràdita da letterati e cronisti di metà Ottocento. Pensiamo al Pirandello de *I vecchi e i giovani* (pubblicato da Treves nel 1913), "romanzo della Sicilia dopo il 1870, amarissimo e popoloso romanzo, ov'è racchiuso il dramma della mia generazione", come ebbe a confessare l'agrigentino in una sofferta sequenza autobiografica scritta probabilmente fra il 1912 e il 1913 e apparsa nel numero del 15 ottobre 1924 del periodico romano *Le Lettere*. Pensiamo a Sciascia e al terzo racconto, "Il quarantotto", della silloge apparsa nel 1958 nei "Gettoni" vittoriniani di Einaudi[3] *Gli zii di Sicilia*, dove il tema dell'unificazione d'Italia è filtrato dallo sguardo di un giovane siciliano che mette a fuoco l'indifferenza e il cinismo della classe dirigente incarnata da un barone filoborbonico, filoinglese, filogaribaldino; personaggio che è osservato con spietata lucidità dal protagonista il quale fugge dalla terra natía, quasi obbedendo alla liturgia di una catartica diaspora; egli infatti abbandona la Sicilia per seguire la "purezza" del "sogno" garibaldino: "(Partii l'indomani con l'esercito di Garibaldi, partecipai a tutte le battaglie, dal Ponte dell'Ammiraglio a Capua, poi passai, da ufficiale, nell'esercito regolare, disertai per seguire ancora Garibaldi, fino all'Aspromonte. Ma questa è un'altra storia)".[4]

L' "altra storia" del "Quarantotto" sciasciano è speculare e oppositiva alla fede nell'ideale di patria e libertà; essa si squaderna come un tessuto di disillusione e compromissione, normalizzazione e trasformismo; è la storia del più "antistorico" dei romanzi derobertiani, *I viceré*, e del racconto parlamentare che configura il romanzo incompiuto *L'imperio*, rispettivamente del 1894 e del 1908.[5] E la precisazione delle date qui non è dettata da scrupolo erudito, bensí dalla necessità di collocare con certezza nel trentennio 1880-1910 il vero capovolgimento nell'interpretazione di fatti e retroscena dell'Unità.

Nel Novecento del "gattopardo" Tomasi, portatore con il suo principe Salina di un elegante struggente disincanto, dunque il *mythos* risorgimentale è ormai soppiantato dal *logos* ponderato e amaro; il processo di razionalizzazione-banalizzazione della realtà unitaria è stato definitivamente elaborato, secondo le procedure attestate nello stravolto Risorgimento bufaliniano delle *Menzogne della notte*. È, quest'ultimo, un decameroniano resoconto di frammenti di vita vissuta esposti in una sola notte da un piccolo manipolo di congiurati prigionieri condannati al patibolo. Nessuna rapsodia rivoluzionaria nello scompigliato e perplesso racconto di Bufalino; pochissime altresí le tracce cronotopiche, e appunto l'assenza di referenzialità rinvia alla

[3] Il nome di Vittorini evoca "l'incantato notturno" del romanzo incompiuto *La Garibaldina*, 1956, dove spicca "il veemente assolo di una vecchia dama che contro un tempo fiacco e vile affila i suoi ricordi in camicia rossa", nota Antonio Di Grado, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*, p. 22.

[4] Leonardo Sciascia, "Il quarantotto", *Gli zii di Sicilia*, p. 163.

[5] Il primo romanzo fu edito immediatamente dalla milanese Casa Galli di Chiesa, Omobono e Guindani; il secondo uscí postumo, nel 1929, da Mondadori.

volontà dell'autore di allargare la vicenda su un piano di astrazione metaforizzante;[6] in altre parole, lo scrittore di Comiso simboleggia nella prismatica ricostruzione di avvenimenti identici ma diversamente decodificati da ciascuna voce narrante, l'impossibilità umana di giungere a una complessiva organica visione di verità.

Nessun leggendario *epos* risorgimentale neppure nel *Sorriso dell'ignoto marinaio*, in cui Consolo, attraverso la raffinata tecnica manzoniana del racconto detemporalizzato e la singolare cifra linguistica gallo-italica del paese di San Fratello, sbalza lo scenario sanguinario del 1860 descritto dal barone di Mandralisca al suo interlocutore Giovanni Interdonato, attivista e sovversivo antiborbonico prima, procuratore generale della Gran Corte di Messina poi. Conculcato, di nuovo e sempre, è il popolo, la cui anonima inconsapevole voce si interroga spaurita:

> –Non sapete nuova? Inneggiano un tizio nomato Garibaldi.
> –Chi è 'sto cristiano?
> –Brigante, nemico di Dio e Sua Maestà il re di Napoli Dioguardi. Sbarcò in Sicilia e venne il finimondo.[7]

I fatti svoltisi attorno al Risorgimento siciliano furono feroci, lo documentano la sollevazione contadina di Bronte a cui si riferisce all'inizio Verga nella cronaca rusticana "Libertà" (1882),[8] e la strage di Alcara Li Fusi ricostruita da Consolo; quegli anni videro potenti protagonisti e innocenti vittime, segnarono però anche lo zampillare di un mito di lunga durata, resistente a ogni contestazione: quello del personaggio-Garibaldi, che si accampa in un poemetto drammatico in tre canti dedicato da Luigi Capuana "Alla sacra memoria di Daniele Manin", *Garibaldi*, stampato da Galatola a Catania nel 1861 e ispirato a *The Loves of the Angels* del Moore, apparso nel 1823, ma diffuso in Italia nella tradu-

[6] Un procedimento di indefinitezza, quello adottato da Bufalino, che viene meno solo nella sequenza in cui parla il "Poeta", sobillatore dei nobili contro il tiranno ("La nobiltà, dico, non il popolo. Poiché l'ambizione e l'invidia dei pochi sanno essere esche piú forti che non la miseria dei molti ad accendere le insurrezioni"), e sognante pittore di scarsi squarci paesaggistici d'immediata riconoscibilità: "Mi trovai cosí, dopo un giorno di viaggio alle falde del vulcano [...] in un abbaglio di fiamme pulvurulente, sostando di quando in quando all'ombra d'uno o altro carrubo [...]. La sciara, ai due lati della trazzera, pareva eruttata or ora da fauci di ferro". Gesualdo Bufalino, *Le menzogne della notte*, p. 98. La prima edizione vinse il Premio Strega nel 1988.

[7] Vincenzo Consolo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*, p. 66. Accolto nel catalogo Einaudi, il romanzo di Consolo può essere inscritto nel genere della narrativa storica "atipica", fortemente polarizzata sul versante della poesia, della tragedia e, sul piano espressivo, gestita con audace invenzione linguistica, quasi una introiettata melopea.

[8] Si leggano, incisive per pregnanza semantica e sintesi drammatica, le frasi pronunciate da uno dei personaggi della novella, uno dei popolani che all'arrivo di Garibaldi in Sicilia avevano *sciorinato* "dal campanile un fazzoletto a tre colori" e al grido di "Viva la libertà" avevano massacrato i "galantuomini": "Dove mi conducete? – In galera? – O perché? Non mi è toccato neppure un palmo di terra! Se avevano detto che c'era la libertà!..." Cosí, sgomento, "balbettava" il "carbonaio" condannato, con altri "poveretti", per i fatti sanguinosi di Bronte del 1860, nella celebre conclusione di "Libertà". Giovanni Verga, *Tutte le novelle*, p. 345. Prima di essere accolta nelle *Rusticane*, la novella fu pubblicata il 12 marzo 1882 nella *Domenica Letteraria*.

zione curata solo nel '47 da Andrea Maffei.[9] Il biondo indomito Eroe in camicia rossa ricopre nell'idealizzazione popolare la funzione di angelo vendicatore degli oppressi, che ne cantano coralmente in dialetto la temeraria *virtus* guerresca, la sete di giustizia e la vibrante consonanza emotiva con le sofferenze della gente comune: "vinni Aribaldi lu libiraturi [...]. Fu pri chist'omu ccu la fataciumi,/ ca la Sicilia fu libira arreri".[10]

Tale –spontaneo e ammirativo– era il sentimento per il guerrigliero giunto dalle plaghe sudamericane nutrito dalla popolazione nell'Isola attraversata dai picciotti; tale compare il comandante dei mille patrioti volontari in armi nelle biografie redatte da letterati famosi (Abba, Guerzoni, Bandi, Bizzoni) o da semisconosciuti storiografi ed emozionati apologeti delle sue gesta, come i catanesi Giuseppe Guardo, estensore di una *Apologia di Giuseppe Garibaldi* (senza data sicura, ma scritta di certo tra il 1863 e il 1865) e Pietro Niceforo Vitale, che nel 1865 affidò ai torchi dello Stabilimento Tipografico Caronda di Catania una *Vita di Giuseppe Garibaldi dettata da un Anonimo catanes*e, dedicata a Gioachino Paternò Castello dei Principi di Biscari, patrizio cospiratore antiborbonico e coadiutore dello sbarco di Marsala. La mitografia garibaldina si perpetua alle falde del vulcano nelle veementi strofe del vate radicale Mario Rapisardi che in *Atlantide*, stampato da Giannotta a Catania nel 1894, a ridosso del Fasci siciliani, invoca: "Garibaldi, ove sei? Qui dove or ora / Lampeggiò la tua fronte e la tua spada".[11]

La fascinazione per il seducente liberatore sta infine alla base di svariate composizioni delle romanziere e poetesse-patriote-pedagoghe isolane, aristocratiche *salonnières* ma non retrive né indifferenti alle peripezie storico-sociali del loro tempo. Visibili nell'*agorà* della letteratura compromessa con la politica, queste letterate di Sicilia[12] erano impegnate a rimuovere anacronismi da *ancien régime* e nostalgie di restaurazione, tessendo anch'esse la "faticosa tela del risorgimento" (cosí il feuilletonista palermitano Luigi Natoli nella sua *Rivoluzione siciliana del 1860*).[13] Alla palermitana Giuseppina Turrisi-Colonna, il fervore patriottico dettò un'ode *Alle donne siciliane*, per invogliare le "sicane menti" ("per voi torni l'ardire e la speranza") a trasfondere nei figli l'amor di patria iniziandoli ai doveri di futuri cittadini; la concittadina Concettina Ramondetta Fileti estese nel 1860 un inno a Garibaldi, dove compaiono tutti i segni dell'incantamento per le "audaci imprese" dell'"Eroe, Garibaldi", modellato sull'archetipo cavalleresco: "L'Eroe, Garibaldi, che all'Itala terra, / Che ai popoli oppressi la

[9] La riedizione del *Garibaldi* fu in seguito posta in appendice a Luigi Capuana, *Semiritmi*, a cura di Enrico Ghidetti.

[10] Queste ottave sono state pubblicate nel 1867 da Salvatore Salomone-Marino, *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo*.

[11] Mario Rapisardi, *Atlantide*, p. 172.

[12] Su alcune di loro si è soffermata Maria Teresa Mori, Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861).

[13] Luigi Natoli, *La Rivoluzione siciliana del 1860*, p. 18.

vita sacrò [...]. Dal lido Boeo ci manda un saluto: / –Sta in armi, Sicilia! combatto con te!".[14]

In verità, dal carisma del Generale e dalle parole d'ordine della guerra contro le dinastie straniere, gli intellettuali e gli artisti isolani furono globalmente e totalmente travolti negli anni della spedizione in Sicilia: la parabola di Verga sta a testimoniare come neppure lo scrittore che diede la stura alla lettura pessimistica del Risorgimento si fosse inizialmente sottratto alla fiduciosa rappresentazione di una svolta epocale nella storia patria, dovuta appunto a Garibaldi: "correva Garibaldi coi suoi mille diavoli rossi. Noi Italiani di Sicilia udimmo il cannone di Marsala [...]. Allora sentimmo che di Borboni non era piú parola".[15]

Sono parole scritte a Catania nel novembre del 1861 e poste a premessa dei *Carbonari della montagna*,[16] il primo romanzo pubblicato da un Verga appena ventunenne, ambientato nella Calabria del 1810 durante il regno di Murat. E sono quasi un emblema, le tre frasi citate, della posizione del giovane artista, milite della Guardia nazionale a fianco delle truppe garibaldine, nei confronti del Risorgimento: romantico entusiasmo per l'impresa dei "mille diavoli rossi"; patriottismo nazionale espresso, esplicitamente, a nome di "noi Italiani di Sicilia" e non, semplicemente, dei "siciliani", "quasi a voler scongiurare ogni miopia secessionista, ogni deriva separatistica; l'orgoglio di chi crede di aver contribuito, anche con la propria penna, ad una comune battaglia".[17] A ispirare l'opera –secondo quanto afferma l'autore nella prefazione– non fu l'entusiasmo per l'impresa dei Mille, ma la delusione per le vicende della Seconda Guerra d'Indipendenza. Il romanzo fu iniziato infatti "in un giorno di lutto nazionale", in occasione della pace di Villafranca, nel luglio del 1859; la stesura proseguí sino al febbraio del 1860, per interrompersi nei mesi di aprile e maggio, nell'attesa dello sbarco dei Mille ("in mezzo alle ansie supreme dell'aspettativa dell'Aprile 1860"[18]); infine fu ripreso proprio

[14] L'ode si trova ora nella silloge delle *Poesie di Giuseppina Turrisi Colonna (1890)* curata da Bice Milizia-Tacchi, p. 38; il secondo componimento è in Concettina Ramondetta Fileti, *Poesie*, p. 65.

[15] Giovanni Verga, *I Carbonari della montagna*, p. 5.

[16] Di genere storico (secondo le formule guerrazziane) anche la prima opera di Verga, il romanzo storico impostato su idee democratiche e repubblicane *Amore e Patria*, scritto a sedici anni, tra il 1856 e il 1857 sul tema della guerra d'Indipendenza americana, ma mai edito (ne conosciamo solo sparsi frammenti), e la narrazione che seguí i *Carbonari*, *Sulle lagune*, pubblicato ora insieme all'anteriore, in un'edizione da me curata. Per quest'ultimo romanzo, che si apre con la scena del popolo in festa per la notizia dell'entrata di Garibaldi a Napoli, ambientato nella Venezia soggetta agli austriaci, stampato nel 1863 su *La Nuova Europa* –una rivista fiorentina di orientamento laico e repubblicano diretta dal mazziniano Alberto Mario, e schierata con la sinistra risorgimentale–, cfr. la mia "Introduzione" ai due romanzi citati, p. XXXVI; e Federico De Roberto, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, a cura di Carmelo Musumarra, pp. 118-129.

[17] Cosí il ponderoso e argomentato studio di Andrea Manganaro, "*...correva Garibaldi coi suoi mille diavoli rossi*. Il giovane Verga e il Risorgimento", presentato al convegno su *Risorgimento in Sicilia: cronaca, letteratura, immagini* (Zafferana, settembre 2010) e in corso di stampa al momento della redazione di questo articolo, per gli Annali della Fondazione Verga. Dobbiamo alla cortesia dell'autore averne potuto visionare le bozze.

[18] G. Verga, *I Carbonari della montagna*, p. 5.

in una fase di nuova speranza, e condotto a termine, in una prima redazione, dopo lo sbarco di Garibaldi in Sicilia, probabilmente tra la fine di maggio e i primi di giugno del 1860. Le prodezze dei “mille diavoli rossi” determinarono pertanto la ripresa e la conclusione del romanzo. La pubblicazione avvenne in una fase ancora successiva, tra il novembre del 1861 e il 1862, sempre nel clima dell’adesione all’avventura garibaldina, e certifica la “battaglia morale” dell’autore nell’ottica nazionale e unitaria contro i Borboni.

Cosicché la conclusione del lungo romanzo storico (“Attorno a quella Croce, splendente dal Campidoglio, ventisei milioni d’Italiani dovranno genuflessi benedire il sangue e l’eroismo delle sue vittime piú generose, dei suoi propugnatori piú grandi, dal primo Carbonaro a Carlo Alberto, a Vittorio Emanuele, a Garibaldi”, p. 389) appare condensare dentro un’angolatura ottimistica l’impostazione ideologica dell’autore e riassumerne la militanza, fino ad allora prevalentemente svolta con l’attività di giornalista politico, che dirigeva e collaborava ai fogli etnei effimeri ma combattivi: *L’Italia Contemporanea*, *L’Indipendente*, *Roma degli Italiani*.

Antagonistica la posizione enunciata nei *Malavoglia*, romanzo scaturito non tanto dalla palinodia degli ideali romantici della giovinezza,[19] quanto dalla consapevolezza ormai introiettata delle lacerazioni insanabili del progresso e della modernizzazione che trova appunto nel Risorgimento la sua piú straordinaria occasione di realizzazione (lo ha notato, da storico, Lucio Villari[20]);questa certezza negativa attiva in Verga la prospettiva della lontananza e della estraneità dagli accadimenti della Grande Storia a lui contemporanea,[21] lacerata dall’amara “spina del Risorgimento”, come ha detto Romano Luperini.[22] Ecco il motivo per cui l’autore dei *Malavoglia* non è tanto il capostipite di quella generazione di scrittori –De Roberto, innanzi tutto– che della delusione postunitaria faranno il loro vessillo: in lui il *topos* della *deprecatio temporum* risorgimentali lievita in una più drastica deprecazione globale del concetto stesso di modernità.

[19] La radicale esplicita ritrattazione del mito risorgimentale Verga l’aveva estrinsecata già prima del 1881, in *Eva*, del 1873, un racconto che coincide con un’autobiografia intellettuale dell’autore e che costituisce il primo “bilancio di una generazione” dopo l’Unità. Cfr. Carmelo Musumarra, *Vigilia della narrativa verghiana*, p. 40.

[20] Cfr. Lucio Villari, *Bella e perduta. L’Italia del Risorgimento*.

[21] Questa, con il suo portato di rinnovamento e cambiamento, intacca il tempo immutabilmente ciclico del mito, la cui stabilità (presunta) è percepita dalla comunità come fattore di sicurezza; la Storia introduce dunque una rottura che rende impraticabili le vecchie consuetudini e suscita la paura della novità e dell’“invasione” che perturbano lo spazio domestico noto, aggredito da elementi alieni; lo esplicitano le espressioni di comare Venera nell’ultimo capitolo del romanzo: “forestieri non ne vogliamo per la casa [...]. Una volta in paese si stava meglio, quando non erano venuti quelli di fuori”, si cita dall’edizione curata da Salvatore Guglielmino pp. 188-189. Si segnaleranno le pagine del testo riferendoci a questa edizione.

[22] Cfr. Romano Luperini, “Verga e il Risorgimento”, in Simonetta Teucci ed., *Aspettando il Risorgimento* (Atti del Convegno, Siena, novembre 2009), pp. 341-347. Fondamentale inoltre, per un’esegesi del nono capitolo del romanzo, dello stesso Luperini “Capitolo IX. Guida alla lettura”, nella edizione da lui curata.

La nuova meditata disposizione verghiana spiega le ragioni per cui nel romanzo del 1881, che illustra fatti accaduti tra l'estate del 1867 e il gennaio 1868 (perciò ben dopo l'impresa dei Mille), il Risorgimento è presente soltanto nella dimensione dell'affabulazione distante e decantata, ora cadenzata con le modulazioni della funzionalità dalla voce popolare ora fantasticata nella sua raffigurazione remota: "Bravi giovinotti tutti! E con del fegato sotto la camicia [...] come ci stavano quei ragazzi a fare il loro dovere [...]. Tutti al loro posto però, quei ragazzi nelle batterie o sul bastingaggio" (p. 141), rievoca il soldato testimone sopravvissuto a Lissa.

Il fatto innalzato sul piano mistico della *virtus* bellica e martirologica risorgimentale è assente nel romanzo; quando il frangente bellico appare nella peripezia della famiglia Malavoglia e dei suoi *loci*, attraverso la cronaca della terza guerra d'Indipendenza penetrata nel mondo arcaico e chiuso del paese tramite l'epica orale dei due marinai reduci, da tale evento è espunto ogni connotato ideale, cavalleresco e glorioso; esso risulta invece distillato dallo sguardo indifferente e dal punto di vista individuale degli abitanti di Trezza. Scorriamo sempre il IX capitolo dove il racconto giunge alle orecchie diffidenti dei paesani:

> Il giovanotto aveva gli occhi lustri, ma diceva che non era nulla, ed era perché aveva bevuto. –Si chiamava il *Re d'Italia*, un bastimento come non ce n'erano altri, colla corazza, vuol dire come chi dicesse voi altre donne che avete il busto, e questo busto fosse di ferro, che potrebbero spararvi addosso una cannonata senza farvi nulla. È andato a fondo in un momento, e non l'abbiamo visto piú, in mezzo al fumo, un fumo come se ci fossero state venti fornaci di mattone, lo sapete? (p. 141)

Sono i Toscano-Malavoglia e in particolare la Longa (*Mater dolorosa* che ha "sempre la testa là, nel mare verso Trieste, dov'era successa quella ruina; e vedeva sempre suo figlio, pallido e immobile, che la guardava con certi occhioni sbarrati e lucenti, e diceva sempre di sí, come quando l'avevano mandato a fare il soldato", p. 144) a pagare, con la morte del figlio, l'irruzione della Storia nell'immobile microcosmo del villaggio. Luca muore in un "combattimento" di cui la sua Trezza nulla sa, avvenuto lontano "nel mare verso Trieste" contro dei "nemici, che nessuno sapeva nemmeno chi fossero" (*id.*). E si noti come le allitteranti procedure della negazione che si susseguono nell'intera sequenza in indiretto libero, suggellate dall'interrogazione retorica finale, asseverino l'indecifrabilità dell'evento risorgimentale.

Per cui è da condividere il giudizio di chi legge nella prima opera del "Ciclo dei vinti" una frantumazione o meglio un rovesciamento straniato della Storia, svuotata di esemplarità, deprivata di senso, trivializzata dal sordo egoismo del controcanto di un compaesano dei Malavoglia, lo zio Crocifisso, Campana di legno che con la sua cinica locuzione suona a morto le campane dell'"eroica" insurrezione del Risorgimento:

–Dicono che è stato un brutto affare; abbiamo perso una gran battaglia, disse don Silvestro. Padron Cipolla era accorso anche lui a vedere cos'era quella folla.
–Voi ci credete? Sogghignò egli alfine. Son chiacchiere per chiappare il soldo del giornale.
–Se lo dicono tutti che abbiamo perso!
–Che cosa? disse lo zio Crocifisso mettendosi una mano dietro l'orecchio.
–Una battaglia.
–Chi l'ha persa?
–Io, voi, tutti insomma, l'Italia; disse lo speziale.
–Io non ho perso nulla! rispose Campana di legno stringendosi nelle spalle; [...]
–Sapete com'è? conchiuse padron Cipolla, è come quando il Comune di Aci Trezza litigava pel territorio col Comune di Aci Castello. Cosa ve n'entrava in tasca, a voi e a me? (p. 142)

Dietro il cartone del disegno esornativo e al di fuori della sublimante retorica del Risorgimento sono dunque altri gli aspetti che a Verga preme mettere in evidenza; le minute beghe e gli intrighi della liturgia quotidiana, le consuetudini della chiacchiera associativa corale e i riti comunitari sono infatti accompagnati nel primo episodio dei Vinti dai ben piú cogenti motivi dell'egoismo sociale e dell'interesse economico, unico motore delle opere e dei giorni degli uomini: la roba e la spinta all'arricchimento, "il potere dell'usura, il controllo sull'amministrazione comunale da parte delle famiglie piú ricche, la corruzione del ceto amministrativo locale".[23]

La complessità ideologica e formale del romanzo del 1881 spiega in larga parte l'insuccesso che ne accompagnò l'uscita e la difficoltà della sua ricezione tra il pubblico italiano,[24] europeo e mondiale; difficoltà e disinteresse a cui non si sottrasse neppure il pubblico spagnolo e ispano-americano.

Alle traduzioni in lingua spagnola (oggetto di una piú dettagliata analisi di cui ci stiamo occupando) dedichiamo solo qualche osservazione conclusiva, sintetica ma sufficiente a evidenziare come la modernità dell'impianto espressivo dei *Malavoglia* e la molteplicità della lettura verghiana del mondo, abbiano determinato l'iniziale 'oscuramento' nazionale e internazionale dell'opera. Nella Spagna di fine secolo critici e lettori preferivano occuparsi di Zola, dei romanzieri russi, e, tra gli italiani, di D'Annunzio: Juan Valera, Menéndez Pelayo, Pardo Bazán e tutti gli altri studiosi e scrittori realisti non si curavano di Verga. Soltanto il letterato e drammaturgo Leopoldo Enrique García Alas y Ureña (*alias* Clarín) lo ricordò citandolo insieme con altri autori italiani (Capuana, Fogazzaro e la Serao), nel

[23] Questa l'interpretazione di R. Luperini, "*I Malavoglia* e la modernità", nel quinto volume (*Lezioni*) dell'opera collettanea dedicata a *Il romanzo*, a cura di Franco Moretti *et alii*, p. 334.

[24] Appena tredici recensioni accompagnarono l'apparizione dei *I Malavoglia*; ne scrissero Felice Cameroni, il Torraca, l'amico e conterraneo Capuana, li stroncò Edoardo Scarfoglio nel *Il libro di don Chisciotte*, 1885. Insomma, un'accoglienza tutt'altro che trionfale per il libro piú sperimentale, ma forse anche piú chiuso e gergale di Verga; e ne è nota la consapevolezza amara dell'autore.

1898, quando dedicò uno dei suoi "Paliques", apparsi nell'*Heraldo de Madrid*, a combattere la moda dannunziana importata dalla Francia.

Un caso a parte è costituito da Vicente Blasco Ibáñez, che in un articolo del 1921 si mostrava attento osservatore della situazione letteraria italiana e citava Verga definendolo scrittore "genial" e "incomprendido", unico giudizio positivo nel silenzio condiviso dei letterati della penisola iberica. Blasco Ibáñez espresse anche il desiderio di tradurre e pubblicare opere di Verga,[25] ma non lo fece: e il capolavoro fu traslato (*Los Malasangre*, 1920) da un traduttore professionista, Cipriano Rivas Chérif,[26] il quale confessò in alcuni appunti autobiografici pubblicati nel messicano *El Redondel*, gennaio 1968, la motivazione prevalentemente "mercenaria" che lo aveva indotto a rispondere all'invito della casa editrice madrilena Espasa-Calpe, che nella collezione "Universal" si proponeva di mettere a disposizione di tutti le opere classiche e moderne della letteratura.

In questa prima versione in lingua spagnola, preceduta da un breve prologo del traduttore –nel quale venivano offerti i passi più significativi della prefazione verghiana originale[27]– la struttura del testo originale viene radicalmente semplificata, tutti i tratti caratteristici del complesso stile verghiano o vengono alterati o scompaiono del tutto, mostrando quanto è grande la responsabilità che assume chi si accosta alla prosa verghiana e come "solo un estudio atento y exasperante del estilo puede evitar que éste pierda –al ser normalizado– casi todo su valor" (p. VII). Anzi, "nel caso di Verga è condizione indispensabile, a causa della difficoltà che, per un lettore straniero, riserva la lingua delle sue opere".[28] Lo aveva segnalato Luigi Gualdo, il quale aveva curato *La Lupa* in francese, ma che giudicava intraducibile *I Malavoglia*; e lo stesso Verga non ignorava le complicazioni che presupponeva il fatto di trasferire in un'altra lingua uno stile particolarissimo, per nulla lineare, in cui si intrecciano lo stile diretto, l'indiretto e l'indiretto libero, e una lingua italiana morfologicamente e sintatticamente formata sul dialetto siciliano.

[25] Come testimonia una lettera datata Catania 9 maggio 1918 del Verga indirizzata a Georges Hérelle scopritore de *La Barraca* di Ibáñez, per cui cfr. Giovanna Finocchiaro Chimirri, "La corrispondenza con Georges Hérelle e la Duchessa di Leyra", *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti*, pp. 144-164.

[26] Ex borsista del Colegio de España di Bologna, Rivas Cherif era unito da legami di parentela e da una grande amicizia all'ultimo presidente della II Repubblica Spagnola, Manuel Azana e, nello stesso anno della prima edizione spagnola dei *Malavoglia*, insieme avevano fondato la rivista *La Pluma*. Il periodico durante la sua breve vita (giugno 1920-giugno 1923) si avvalse della collaborazione di Mario Puccini che illustrava la situazione e le tendenze della letteratura italiana contemporanea. Puccini dedicò a Verga una delle sue cronache letterarie nel dicembre 1921; cosí, attraverso Puccini e Rivas Chérif l'incomprensione che per molto tempo aveva accompagnato *I Malavoglia* svaní e la scoperta dell'originalità del romanzo giunse in Spagna ma, paradossalmente, per l'azione di un italiano.

[27] Inspiegabilmente, nelle edizioni successive il prologo è stato sostituito da una sommaria nota informativa sull'intero ciclo dei Vinti, erroneamente tradotto come *Los Vientos* ("i venti"!) con l'indicazione altrettanto erronea della data (1922) della prima edizione.

[28] Come sottolinea María Teresa Navarro Salazar, "La fortuna dell'opera di Giovanni Verga in Spagna", saggio presente nel volume miscellaneo allestito da Nicolò Mineo, *Altro su Verga*, pp. 35-36.

La versione spagnola di Rivas Chérif si colloca cronologicamente a metà tra le prime traduzioni di fine secolo e quelle realizzate a partire dalla seconda metà del xx secolo, in quella che fu definita la seconda ondata di modernità concessa all'opera del siciliano. Lo spagnolo ebbe il merito di essere stato il primo, fuori dall'Italia, a captare questa corrente di ritorno alla *sencillez* verghiana, propugnata dalla generazione di Papini e Tozzi "muy dentro de aquel orientamento sentimental postbélico que en 1919 había dado lugar al 'Appello dei giovani a Giovanni Verga'".[29]

Dopo Ibáñez, solo Miguel de Unamuno si avvicinò al romanziere siciliano e, come Clarín, lamentò nel 1913 –nel prologo alla traduzione spagnola de *Gli Italiani d'oggi* di Richard Bagot (apparso l'anno precedente per Laterza) intitolata *Los italianos de hoy*– l'ingiusto silenzio riservato a Verga ("no haber tenido entre nosotros el público que merecen y el que tienen escritores franceses de mucha menor valía"[30])e a tutti gli scrittori italiani che non fossero D'Annunzio. Alcuni anni piú tardi, in un articolo pubblicato nel quotidiano *Arriba*, il filosofo Ramiro Ledesma Ramos riconosceva a Unamuno il merito di aver fatto conoscere Verga e Fogazzaro ai suoi amici.[31] La *Generación del '98*,[32] d'altronde, intenta a esplorare problematiche culturali ed esistenziali nazionali, dopo la perdita delle ultime colonie d'oltremare, non poteva concepire alcun interesse per la storia di alcuni poveri pescatori della costa siciliana. E successivamente, la *Generación del '27* (Rafael Alberti, Dámaso Alonso, Federico García Lorca, Pablo Neruda...), raccolta nel culto di Góngora e concentrata nella sintesi tra concezione romantica e rigore classico della letteratura, rifiutò la produzione che poteva apparire di tono provinciale o realista. Quindi, oltre agli obiettivi ostacoli linguistici, c'erano dei motivi culturali e politici, che impedivano la piena ricezione del romanzo: le vicissitudini di una famiglia di marinai non potevano essere avvertite come paradigmatiche per una società che s'avviava alla modernizzazione.

Per vedere altre traduzioni in lingua spagnola, bisogna aspettare piú di 30 anni, fino al 1969, quando apparvero *Los Malavoglia* e *Maestro don Gesualdo* nella traduzione di Giuseppe Di Stefano, nel terzo volume della collana "Maestros Italianos" della casa Planeta di Barcellona. Negli anni, 80 apparvero tre nuove riedizioni: una ristampa di *Los Malasangre* (sempre a Barcellona, Bruguera, 1980); l'altra riproponeva la traduzione del 1969; la terza, la versione catalana, *Els Mala-ánima*, di Miquel Llor, prima apparsa a Badalona nel 1930 e poi ripresa, siempre a Badalona,

[29] María de las Nieves Muñiz Muñiz, "Reflexiones en torno a la primera traduccion española de *I Malavoglia*", negli Atti del Congresso Internazionale di Studi su *I Malavoglia*, Catania 26-28 novembre 1981, p. 900.

[30] Miguel de Unamuno, *Obras completas*, vol. VIII, p. 1044, dove è riprodotto il succitato *Prologo* al volume di Bagot, apparso nel 1913.

[31] Cfr. l'articolo "Pueblos omólogos y distintos", che Unamuno pubblicò il 6 maggio 1948, citato da Vicente González Martín in *La cultura italiana de Miguel de Unamuno*.

[32] Su Unamuno, Antonio Machado, Vicente Blasco Ibáñez e gli altri intellettuali artisti nati intorno ai decenni Sessanta-Settanta dell'Ottocento e designati con la formula *Generación del '98*, cfr. l'antologia *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente al 1898*, a cura di Lourdes Royano.

dal marchio Proa (1985). In quanto alla reimpressione compresa nel vol. XII della collezione "Las mejores novelas de la literatura universal", sempre per i tipi di Planeta, con un'introduzione di Antonio Prieto, 1984-1985, essendo compresa in una collezione distribuita tra abbonati, essa non è giunta al grande pubblico, come peraltro si era verificato sia con la traduzione del 1969, inclusa in un volume di non facile consultazione, sia con la riedizione di Rivas Chérif, che non sembra aver mutato la situazione rispetto all'originale degli anni Venti. A ogni modo, se anche realizzate con un leggero ritardo rispetto a quelle uscite in altri paesi europei, le moderne versioni del romanzo dello scrittore siciliano si possono considerare come l'equivalente iberico delle versioni di Mosbacher e Rosenthal per l'inglese, e quella di Henriette Valot per il francese, e forse rappresentano la rinascita di qualche interesse tra i lettori di lingua spagnola, anche se i risultati non appaiono incoraggianti poiché, come abbiamo segnalato, lingua e contenuto dei *Malavoglia* si presentano ardui e "sus innovaciones estéticas resultaron ser un elemento anómalo en el contexto espanol" (notava di nuovo Richard Bagot[33]), fin dagli albori del secolo scorso); tanto anomalo da determinare un nuovo naufragio della "Provvidenza", sulle coste atlantiche del Messico questa volta. Infatti, a differenza di altri paesi di lingua ispanica del Nuovo Continente tradizionalmente attenti ai classici di casa Italia,[34] la cultura letteraria messicana non ci risulta abbia ad oggi allestito una traduzione e una edizione autoctone di quest'opera.[35] Opera demistificante e crudele, situata in uno snodo cruciale della modernità letteraria europea; opera emblematica dell'antiretorica risorgimentale e che scavalca la "barriera del naturalismo" (titolo del fortunato libro di Renato Barilli, divenuto parola d'ordine), prefigurando la crisi epistemologica ed espressiva che avrebbe travagliato gli intellettuali europei a partire dagli anni, 90 del secolo decimonono.

Bibliografia

Bagot, Richard, *Gli italiani d'oggi*. Bari, Laterza 1912.

Barilli, Renato, *La barriera del naturalismo. Studi sulla narrativa italiana contemporanea*. Milano, Mursia, 1980 (1967).

Bufalino, Gesualdo, *Le menzogne della notte*. Milano, Bompiani, 2012 (1988).

Capuana, Luigi, *Semiritmi*, ed e introduzione Enrico Ghidetti. Napoli, Guida 1972.

Consolo, Vincenzo, *Il sorriso dell'ignoto marinaio*. Milano, Mondadori, 2002 (Torino, Einaudi, 1976).

De Roberto, Federico, *I Viceré*. Milano, Galli, 1908;

De Roberto, Federico, *L'Imperio*. Milano, Mondadori, 1929.

[33] Richard Bagot, *Gli italiani d'oggi*, p. 147.

[34] Si pensi alla tardiva ma finalmente proposta edizione del primo romanzo dei Vinti in Argentina.

[35] Hanno tradotto titoli verghiani solo Armando Cintra (*Cavalleria rusticana*), e Guillermo Fernández (ma solo alcuni racconti tra i più noti).

De Roberto, Federico, *Casa Verga e altri saggi verghiani*, ed Carmelo Musumarra. Firenze, Le Monnier, 1964.

Di Grado, Antonio, *L'ombra dell'eroe. Il mito di Garibaldi nel romanzo italiano*. Acireale-Roma, Bonanno, 2010.

Finocchiaro Chimirri, Giovanna, "La corrispondenza con Georges Hérelle e la Duchessa di Leyra", *Postille a Verga. Lettere e documenti inediti*, Roma, Bulzoni, 1977.

González Martín, Vicente, *La cultura italiana de Miguel de Unamuno*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 1978.

Luperini, Romano, "Verga e il Risorgimento", in Simonetta Teucci ed., *Aspettando il Risorgimento* (Atti del Convegno, Siena, novembre 2009). Firenze, Cesati, 2010, pp. 341-347.

Luperini, Romano,"*I Malavoglia* e la modernità", in Franco Moretti *et al*. ed., *Il romanzo*, vol. V *Lezioni*. Torino, Einaudi, 2003, pp. 327-345.

Mori, Maria Teresa, *Poetesse patriote nel Risorgimento (1821-1861)*. Roma, Carocci, 2011.

Muñiz Muñiz, María de las Nieves,"Reflexiones en torno a la primera traducción española de *I Malavoglia*", *Atti del Congresso Internazionale di Studi su I Malavoglia* (Catania 26-28 novembre 1981) (s. ed.). Catania, Biblioteca della Fondazione Verga, 1982, pp. 899-921.

Musumarra, Carmelo, *Vigilia della narrativa verghiana*. Catania, Università di Catania, 1958.

Natoli, Luigi, *Rivoluzione Siciliana del 1860*. Palermo, Marraffa Abate, 1910 (ed. fuori commercio).

Navarro Salazar, María Teresa ,"La fortuna dell'opera di Giovanni Verga in Spagna", in Nicolò Mineo ed., *Altro su Verga: studi verghiani nel mondo*. Catania, Prova d'Autore, 1989.

Ramondetta Fileti, Concettina, *Poesie*. Palermo, Pedone Lauriel 1862.

Rapisardi, Mario, *Atlantide*. Catania, Giannotta,1894.

Royano, Lourdes ed., *Fuera del olvido: los escritores hispanoamericanos frente al 1898*. Santander, Universidad de Cantábria, 2000.

Salomone-Marino, Salvatore, *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo*. Palermo, Giliberti 1867.

Scarfoglio, Edoardo, *Il libro di don Chisciotte*. Milano, Sommaruga, 1885.

Trombatore, Giuseppe, *Riflessi letterari del Risorgimento in Sicilia*. Palermo, Manfredi, 1960.

Turrisi Colonna Giuseppina, *Poesie (1890)*, ed. Bice Milizia-Tacchi. Whitefish, Kessinger Publishing, 2010.

Unamuno, Miguel de, *Obras completas*. Madrid, Escelicer, 1966.

Verga, Giovanni, "Libertà", *Tutte le novelle*, ed. Carla Riccardi. Milano, Mondadori, 1979, pp. 338-345.

Verga, Giovanni, *I Malavoglia*, ed. Romano Luperini. Milano, Mondadori, 1988.

VERGA, Giovanni, *I Malavoglia*, ed. Salvatore Guglielmino. Milano, Principato, 1997.

VERGA, Giovanni, *I Carbonari della montagna. Sulle lagune*, ed. critica e introduzione Rita Verdirame. Firenze, Le Monnier, 1988 (Edizione Nazionale delle Opere di Giovanni Verga, vol. I)

VERGA, Giovanni, "Cavalleria rusticana", trad. Armando Cintra, *EN-CLAVES del Pensamiento* (revista del Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey), año III, Núm. 6, diciembre, 2009, pp. 171-179.

VILLARI, Lucio, *Bella e perduta. L'Italia del Risorgimento*. Roma-Bari, Laterza, 2009.

“Canta l’epistola” di Luigi Pirandello e *L’Étranger* di Albert Camus: avvio alla soluzione del rapporto tra i due grandi autori

William E. Leparulo
Florida State University

Dalla breve analisi di quelli che finora sono da considerarsi i piú lunghi e piú fondati saggi sul rapporto Pirandello-Camus[1] si possono trarre due considerazioni fondamentali: la prima è che la critica ha riscontrato alcune influenze contenutistiche molto particolari del drammaturgo italiano sullo scrittore francese; la seconda è che la stessa critica ha inquadrato tematicamente tali coincidenze dei due autori nel comune sostrato dell’esistenzialismo. I critici citati sono sostanzialmente d’accordo su questo secondo punto fondamentale. Ed anche il Bishop ritiene che i due scrittori sono vicini soprattutto per la loro concezione dell’assurdo. Egli spiega questa affinità ideologica definendo Pirandello un precursore dell’esistenzialismo.[2]

Orbene, a prescindere anche dal valore teorico dell’affermazione, ci sembra che ci sia un contrasto stridente tra l’entità delle influenze pirandelliane e il quadro in cui queste vengono collocate, che è troppo generico per poterle veramente caratterizzare. Cosí abbiamo da un lato delle incidenze particolarissime: alcuni tratti della psicologia di Vitangelo Moscarda influenzano il carattere di Meursault, l’impassibilità del pirandelliano protagonista di “E due” è una delle fonti di un episodio-chiave de *La Chute*, il parallelo tra *Enrico IV* e *Caligula* richiama gli aspetti comportamentistici comuni ai due protagonisti; e dall’altro abbiamo solo l’affermazione di una comune e vaga appartenenza alla filosofia esistenziale.[3]

In questo modo, le influenze pirandelliane su Camus, che pure esistono e che la critica ha molto giustamente evidenziate, rimangono come isolate e fini a se stesse. Inoltre, non essendo situate in un preciso contesto, danno quasi l’impressione di spunti esteriori che Camus ha soltanto occasionalmente incontrati e sfruttati. C’è invece in Camus molto piú di un rapporto accidentale che lo lega a

[1] Primi tra gli altri: Carlo Salinari, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*, e Thomas Bishop, *Pirandello and the French Theater*. Ambedue i critici, anche se non affrontano direttamente i rapporti Pirandello-Camus, sono di validissimo aiuto per una configurazione storica dell’influenza di Pirandello in Francia, e dello sviluppo dello scrittore siciliano in seno alla crisi storico-sociale della Sicilia e dell’Italia in quel periodo. Per un orientamento generale sull’argomento vedi anche: Carlo Salinari, *Luigi Pirandello*; Lucio Lugnani, *Pirandello*; Enzo Lauretta, *Pirandello umano e irreligioso*; Francis Fergusson, *The Idea of a Theater*; Olga Ragusa, *Luigi Pirandello*; Anne Paolucci, *Pirandello’s Theater*; Jean-Jacques Gautier, *Paris sur Scène*; Edmond Sée, *Le Théâtre français contemporain*.

[2] Thomas Bishop, *op. cit.*, p. 127.

[3] Cfr. Alfred Galpin, “Italian Echoes in Albert Camus: Two notes on *La Chute* II, ‘E due’. Variations on a theme by Pirandello”, *Symposium*, n.1-2, Spring-Fall, 1958, pp. 72-79.

Pirandello: quella del drammaturgo siciliano nei confronti dello scrittore francese è una ‘lezione’, nel significato ampio del termine, che non è fatta di balbettii.

Seguendo un procedimento inverso a quello comune alla critica analizzata, cerchiamo di determinare innanzi tutto, in maniera un po’ piú precisa e aderente, il contesto in cui può effettivamente inquadrarsi il legame, ancora da verificare, tra i due scrittori. Tale contesto non è quello esistenzialista, vale a dire quello della “frénésie de nier et de détruire”,[4] per usare le parole dello Jeanson, bensí qualcosa di molto piú complesso e articolato che attende dalla critica ancora una chiarificazione.

In questa direzione critica, è molto interessante verificare un’ulteriore analogia strutturale tra *L’Étranger* ed una novella di Pirandello nota, ma non particolarmente celebre: “Canta l’Epistola”.[5] Ne *L’Étranger* come generalmente riconosciuto, il tempo dell’azione drammatica si sviluppa in tre momenti principali: il funerale della madre di Meursault, l’omicidio dell’Arabo, il processo e la condanna del protagonista.

Siamo, inoltre, posti di fronte ad un succedersi di situazioni ambientali e psicologiche la cui chiave interpretativa è il meccanismo per cui il protagonista vien condannato non tanto per il delitto che formalmente gli viene imputato (l’uccisione dell’Arabo) ma per quello, considerato in fondo piú grave, di non aver pianto al funerale della madre: è questo il delitto che qualifica Meursault “straniero” alla società e ne delinea, quindi, la dimensione “criminale”. La *verità* nel romanzo è che Meursault non è realmente colpevole di nessuno dei due crimini imputatigli: non è responsabile di quello formale, perché questo è piuttosto addebitabile alle circostanze (l’“effetto del sole”) e ad una elementare ragione di autodifesa; non è responsabile di quello sostanziale, che getta un’ombra ambigua su tutta la sua statura morale, perché si tratta di un delitto “sociale”, comportamentistico, che il protagonista, per il suo desiderio di chiarezza e di autenticità, non può riconoscere come tale. Come per Socrate e per Cristo, anche per Meursault la condanna si ribalta sugli accusatori e sui carnefici.

Nella citata novella di Pirandello, il giovane Tommasino Unzio viene sfidato a duello per aver insultato la fidanzata del tenente De Venera e da questi ucciso. Morente, al prete che gli chiede la ragione dell’insulto e del duello, confessa: “Padre, per un filo d’erba...” La risposta, un apparente delirio, serve a spiegare ai compaesani tutto quanto era accaduto: Tommasino era semplicemente pazzo. La verità, come sempre in Pirandello, è tutt’altra. Tommasino, già chierico, aveva

[4] “De *Henry IV* à *Caligula* on conviendra que les préoccupations et les thèmes essentiels ne sont pas devenus forcément différents. C’est bien la même dénonciation de ce monde qui n’est pas ce qu’il devrait être; [...] le même recours au choix de l’absurde contre l’absurdité méme de l’existence; la meme frénésie de nier et de détruire, de faire chavirer le monde sous les pieds de ceux qui ont pris des assurances”. Francis Jeanson, “Pirandello et Camus à travers *Henry IV* et *Caligula*”, *Les Temps Modernes*, 61, nov. 1950, p. 952.

[5] Luigi Pirandello, “Canta l’epistola”, *‘La giara’ e altre novelle*, pp. 190-197. Si indicheranno d’ora innanzi solo le pagine.

abbandonato il seminario, perché aveva "perduto la fede", e non per un inaridimento spirituale, bensí per "una sete d'anima" che gli si era fatta piú viva, anche se né il padre né i suoi conoscenti possono comprendere le ragioni vere di un gesto che invece appare loro come la prima manifestazione di una incipiente "stranezza". Egli aveva in realtà percepito il senso della "vanità d'ogni cosa" e cominciato a nutrire "tenerissima pietà per tutte le cose che nascono alla vita per alcun poco, senza sapere perché, in attesa del deperimento e della morte" (p. 191). Dal senso di estraneità alla propria vita egli riceve un desiderio di identificarsi con gli elementi naturali: vuole "non aver piú coscienza d'essere, come una pietra, come una pianta; non ricordarsi piú neanche del proprio nome" (*id.*). La sua attenzione è rivolta esclusivamente alle cose della natura, anche alle piú insignificanti, alle nuvole, agli uccelli, a un filo d'erba. Appunto, egli aveva cominciato, da circa un mese, a seguire "giorno per giorno la breve storia d'un filo d'erba: d'un filo d'erba tra due grigi macigni tigrati di musco" (*id.*), lo stesso filo d'erba che la signorina Olga Fanelli, con un gesto meccanico, strappa e mette tra i denti "col pennacchietto ciondolante". È questo il motivo dell'insulto di Tommasino che, a vedere la signorina Fanelli col filo d'erba tra i denti, "s'era sentito strappar l'ani-ma," e le aveva gridato "stupida", senza riflettere. Da questa inezia il seguito, paradossalmente coerente, con il duello e la confessione finale che i compaesani vedono come ulteriore prova di demenza: "tutti credettero ch'egli fino all'ultimo seguitasse a delirare" (p. 193).

Come già visto e per *L'Étranger*, la novella si sviluppa anch'essa secondo tre momenti principali: l'abbandono del seminario, l'insulto, il duello. E anche qui la ragione reale della morte del protagonista non è quella che gli altri si figurano: dapprima una presunta passione per la ragazza offesa e poi, in maniera caratteristica, la follia; è invece la coerenza del protagonista che, come ne *L'Étranger*, non è comprensibile nel *milieu* sociale in cui egli vive.

Meursault muore per non aver pianto al funerale della madre: questo è il risultato finale del suo esser coerente. Tommasino Unzio muore omogeneamente a quel distacco che egli ha raggiunto nei confronti della vita, quel distacco che gli ha fatto lasciare il seminario e la carriera religiosa (ciò che è socialmente, l'equivalente dell'indifferenza di Meursault), piuttosto che per l'offesa arrecata, facilmente ritrattabile ed ovviabile.

La morte di Meursault appare giusta e *necessaria* ai suoi simili, che si sono costruita una loro personale immagine di lui. Forse non giusta ma certamente inevitabile appare anche la morte di Tommasino ai suoi compaesani, che, ugualmente, lo vedono come non è –cioè demente– e ricompongono un mosaico della sua vita che comprenda anche le tessere dello strano duello e dell'inconcepibile confessione. L'immagine "pubblica" di Meursault e dell'Unzio non è, in conclusione, quella *vera*; anzi è proprio quest'immagine falsificata e distorta che determina la condanna, morale e sociale (per Meursault *anche* penale), di entrambi. È, inoltre, da porre in primo piano l'analogia di funzione e di ruolo che il primo momento

dell'azione svolge nelle due opere: entrambi i primi momenti –il funerale della madre, per Meursault, l'abbandono del seminario, per Tommasino Unzio– appaioino a prima vista non significanti e secondari nella trama narrativa, per rivelarsi, poi, nell'esplosione, diciamo cosí, dell'intreccio, come fondamentali, anzi come la *pars explicans* dell'azione drammatica stessa: anche per Tommasino Unzio si tratta di un gesto che servirà, poi, ai suoi simili, per giusificare tutti gli altri: egli muore *perché* delira e delira *perché* ha lasciato il seminario e, con esso, la condizione sociale che la carriera ecclesiastica gli assicurava.

Ma, al di là di queste analogie, ciò che veramente importa è che il carattere "estraneo" tanto di Meursault che di Tommasino Unzio nasce dalla loro estrema *coerenza*, coerenza che invece manca ai loro simili e che spinge questi ultimi alla condanna finale dei due personaggi.

Meursault, dice Camus, è animato da una profonda passione, "la passion de l'absolu et de la vérité":[6] egli, a chi l'interroga, risponde sempre di no o non risponde affatto: il perché, dice sempre Camus, è semplice: "il refuse de mentir, [...] il refuse de masquer ses sentiments et aussitôt la société se sent menacée" (*id*.). È questa coerenza, questa "passion de la vérité," meglio, dell'autenticità, che gli costerà la vita.

Tommasino Unzio lascia il seminario "per aver perduto la fede": non è capace di compromessi e rinuncia a tutto. È animato da un desiderio di chiarezza e perciò lo raggiunge "la vanità d'ogni cosa e il tedio angoscioso della vita", cui, come Meursault, si scopre "straniero". È desiderio di chiarezza quello che lo spinge all'offesa, prima, e al duello, poi, dal quale sa che non potrà salvarsi. E, infine, al prete che gli chiede la ragione di tutto, non potrà che rispondere la *verità*: "per un filo d'erba".

Se la società condanna questi due uomini per la loro coerenza, è perchè essa è incoerente: Meursault e Unzio sono il prodotto di una stessa esperienza storica: la crisi e il declino dell'individuo borghese. A confermare il carattere centrale di questa crisi nell'opera pirandelliana è sufficiente il ricordo del valore storico –sia come lucidità di analisi introspettiva sia come capacità di inventare un lessico, una prima traduzione verbale del "flusso interiore"– di una novella come "La carriola", vero dagherrotipo di tutta la tematica dell'alienazione e dell'assurdo. Qualche stralcio:

> Lo spirito mi s'era quasi alienato dai sensi, in una lontananza infinita [...] gli aspetti delle cose piú consuete m'apparvero come votati da ogni senso [...] vidi a un tratto, come da fuori, me stesso e la mia vita, ma per non riconoscermi e per non riconoscerla come mia [...] Chi vive, quando vive, non si vede: vive [...] . Se non può vedere la propria vita, è segno che non la vive piú: la subisce, la trascina[7] [...] . Ci sono i fatti. Quando tu comunque hai agito, anche senza che ti

[6] Albert Camus, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, a cura di Roger Quilliot, p. 1928.

[7] E se volessimo dare forza a corrispondenze puntuali, che abbiamo deciso di ritenere non del tutto significative, potremmo citare quel passo del *Mythe de Sysiphe* in cui Camus scrive: "Ce coeur même qui est le mien me restera à jamais indéfinissable. Entre la certitude que j'ai de mon existence et le contenu que j'essais de donner à cette assurance, le fossé ne sera jamais comblé. Pour toujours je serai étranger à moi même." Albert Camus, *Le Mythe de Sisyphe*, *Essais*, *op. cit.*, p. 111.

> sentissi e ti ritrovassi, dopo, negli atti compiuti; quello che hai fatto resta, come una prigione per te.[8]

L'estraneità alla vita, l'alienazione, la mistificazione del "gesto": sono temi che animeranno l'attività letteraria europea dei decenni successivi e sono tutti presenti in questa precoce novella.

Pirandello per suo conto prosegue un itinerario che attraversa *Il fu mattia Pascal*, *Uno nessuno e centomila*, *Sei personaggi* (per citare i punti di svolta) e approda alla novella "Una giornata", del 1936, tra le ultime dell'autore e con certezza la conclusiva. In essa il protagonista –nel quale occorre sicuramente vedere lo stesso Pirandello alle prese con un bilancio della sua attività di scrittore– raggiunge una conclusione di estraneità perenne: non riconosce né la città in cui vive, né la gente che lo circonda, incapace persino di riconoscere se stesso. Egli, nello spazio di "una giornata", attraversa tutto il ciclo vitale, dalla giovinezza alla vecchiaia, fedele ad un principio, potremmo dire, gnoseologico, già espresso ne "La carriola", secondo cui "possiamo vedere e conoscere soltanto ciò che di noi è morto". Secondo questa nuova invenzione, la nostra stessa esistenza si sottrae ad ogni tentativo di comprensione e si riduce, conoscitivamente, al breve respiro di un giorno, come un orizzonte di significati che ci sfugge ogni volta che cerchiamo di raggiungerlo.

Questo accento sulla tensione gnoseologica dell'individuo pirandelliano, destinata ad essere sempre delusa, è un tema particolarmente qualificante della problematica moderna dell' "assurdo". Non dimentichiamo che la stessa definizione che Camus dà dell'assurdo nel *Mythe de Sisiphe*[9] ritorna con puntuale ricorrenza nelle opere di Pirandello proprio in ordine alle domande esistenziali piú importanti.

Il protagonista de "La carriola" si convince che "conoscersi è morire";[10] nell'itinerario conclusivo di Vitangelo Moscarda l'approdo conclusivo è rappresentato dall'ammonizione che la vita è una serie di "atteggiamenti" (come aveva già capito Serafino Gubbio) e "atteggiarsi è come diventare statua per un momento. La vita si muove di continuo, e non può mai vedere veramente se stessa [...] Quando uno vive, vive e non si vede. Conoscersi –ribadisce il Moscarda– è morire":[11] con una ripetizione, nel concetto e nelle parole, della novella citata, che ha un valore asseverativo e pedagogico. Questa contraddizione tra vita e conoscenza ritrova la sua esemplificazione finale nella vicenda di "Una giornata", giocata sul doppio filone concettuale della vita che non può riconoscersi e della conoscenza che distrugge la vita.

A voler trovare anche un aurorale paradigma di questa filosofia pirandelliana dell'assurdo, si può rileggere quella pagina de *Il fu Mattia Pascal* in cui il protagonista riporta i principi fondamentali della strana metafisica del signor Anselmo

[8] L. Pirandello, "La carriola", *Novelle per un anno*, pp. 299-302.
[9] A. Camus, *op. cit.,* pp. 117-118.
[10] L. Pirandello, *op. cit.*, p. 302.
[11] L. Pirandello, *Uno nessuno e centomila*, p. 208.

Paleari, cultore di scienze occulte dalle quali ha ritratto un modo d'essere piú vicino alle ombre che all'esistenza reale. Riferisce Mattia Pascal:

> Il signor Anselmo mi dimostrava che, per nostra disgrazia, noi non siamo come l'albero che vive e non si sente, a cui la terra, il sole, l'aria, la pioggia, il vento *non sembra che siano cose ch'esso non sia*[12] [...]. A noi uomini, invece, nascendo, è toccato un triste privilegio: quello di sentirci vivere, con la bella illusione che ne risulta: di prendere cioè come una realtà fuori di noi questo nostro interno sentimento della vita, mutabile e vario [...] e questo sentimento della vita per il signor Anselmo era appunto come un lanternino che ciascuno di noi porta in sé acceso; un lanternino che ci fa vedere sperduti su la terra, e ci fa vedere il male e il bene; un lanternino che proietta tutt'intorno a noi un cerchio piú o meno ampio di luce, di là dal quale è l'ombra nera, l'ombra paurosa che non esisterebbe, se il lanternino non fosse acceso in noi, ma che noi dobbiamo purtroppo creder vera, fintanto ch'esso si mantiene vivo in noi.[13]

L'assurdo, rivela il signor Anselmo, nasce dall'urto tra le cose, che non hanno "ragioni" e la nostra coscienza che non può farne a meno: "se noi finalmente ci persuadessimo che tutto questo mistero non esiste fuori di noi, ma soltanto in noi [...] derivato appunto da 'questo cerchio d'ombra fittizia' che la nostra coscienza ci proietta intorno?"[14]

Il "male di vivere" è appunto questo scacco gnoseologico che rende estranei all'uomo, nello stesso tempo, il mondo e la coscienza: la commedia pirandelliana è un'esecuzione ironica su questo tema fondamentale. Il problema nasce quando si tratta di vedere quale soluzione, sia pure provvisoria e soggettiva, Pirandello proponga alla crisi esistenziale che affligge l'umanità.

Per anni di critica estetica è stata forte la suggestione di vedere nei "personaggi in cerca d'autore" pirandelliani degli eroi puramente negativi, immagini larvali di un mondo in decadenza, rianimate soltanto dall'ironia dell'artista che ha, per suo conto, contribuito in maniera determinante a rafforzare questa interpretazione, tra *liberty* e futurista della sua opera.[15]

I primi, forse che hanno saputo vedere nella famiglia dei Mattia Pascal e dei Vitangelo Moscarda una ricerca di autenticità sono stati in Italia Corrado Alvaro, Massimo Bontempelli e ultimo il piú vicino a noi e il piú convincente: Carlo Salinari. Egli, al centro dell'opera pirandelliana ha visto "la sconfitta" dell'uomo moderno e il sentimento della "condizione anarchica" in cui si trova a vivere; una

[12] Lo stesso concetto è espresso in Albert Camus: "Un degré plus bas –dice Camus– et voici l'étrangeté: [...] entrevoir à quel point une pierre est étrangère, nous est irréductible, *avec quelle intensité la nature, un paysage peut nous nier*", *op. cit.*, p. 107. Corsivo mio, come in Pirandello.

[13] L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, pp.160-161. Esemplifica Camus: "Étranger à moi-même et à ce monde, – armé pour tout secours d'une pensée qui se nie elle-même dès qu'elle affirme, quelle est cette condition oú je ne puis avoir la paix qu'en refusant de savoir et de vivre, oú l'appétit de conquête se heurte à des murs qui défient ses assauts?" A. Camus, *ibidem*, p. 112.

[14] L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, p. 163.

[15] Cfr. L. Pirandello, *L'umorismo*, p. 45.

sconfitta e un'anarchia che lo coinvolgono tanto sul piano sociale –in cui si rivela la mancanza di un tessuto connettivo che colleghi gli uomini tra loro– quanto sul piano individuale –in cui egli scopre la fondamentale impotenza a stabilire rapporti conoscitivi e creativi con le cose–. La soluzione? Di contro allo scacco dell'individuo nel *milieu* sociale c'è in Pirandello *l'esistenza naturale* come alternativa possibile: "quanto la società è caotica tanto la natura è organica; quanto la prima è sconvolta e infelice, tanto la seconda è semplice e felice".[16]

Questa tensione tra "L'esilio e il regno" che comprende i due termini in cui si dibatte la crisi della coscienza contemporanea, rappresenta anche, per la precisa configurazione di opposizione tra condizione sociale e storica e condizione naturale, il punto di aggancio piú concreto e profondo tra Pirandello e Camus.

La scelta della natura è quella che compie Tommasino Unzio quando esce dal seminario: "vivere per vivere senza saper di vivere, come le bestie, come le piante" (p. 193). È tanto distante questo "lasciarsi vivere" dalla "verité encore négative, la verité d'être et de sentir"[17] di Meursault?

In realtà la scelta che compie l'Unzio non è unica o occasionale. L'alternativa naturale si era già presentata al Pirandello molto presto, sin dal 1901, data della novella "Quando ero matto," il cui protagonista è sorpreso in queste meditazioni:

> Sul cader della sera, [...] mi pareva che l'aria tra me e le cose intorno divenisse a mano a mano piú intima e che io vedessi oltre la vista naturale. L'anima intenta e affascinata da quella *sacra intimità con le cose*, discendeva al limitare dei sensi e percepiva ogni piú lieve moto, ogni piu lieve rumore [...]. Penetravo anche nella vita delle piante e, man mano, dal sassolino, dal filo d'erba assorgevo, accogliendo e sentendo in me la vita d'ogni cosa, finché mi pareva di *divenir quasi il mondo*, che gli alberi fossero mie membra , la terra fosse il mio corpo, e i fiumi le mie vene, e l'aria la mia anima.[18]

Non deve sorprendere che Camus farà carnalmente congiungere la sua "femme adultère" al mare.[19]

La "sacra comunione con le cose" di "Quando ero matto," il "lasciarsi vivere" di Tommasino Unzio, "il miraggio di una vita diversa" del protagonista de "La carriola," l'altra "vita nella natura, sempre nella natura" di Anselmo Paleari,[20] sono caratterizzazioni diverse di un profondo aurorale sentimento, di "divenir quasi il mondo", che viene esplicitamente indicato come soluzione liberatrice in *Uno, nessuno e centomila*.

Le fila del complesso nodo teorico dei rappporti Pirandello-Camus possono dipanarsi riassumendo le nostre osservazioni in un quadro sintetico fondamentale. Seguendo da vicino gli scritti citati del Bishop e del Salinari e con in mente le

[16] C. Salinari, Miti e coscienza del decadentismo italiano, p. 5.
[17] A. Camus, *L'Étranger*, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, p. 1570.
[18] L. Pirandello, "Quando ero matto", *'La giara' e altre novelle*, pp. 9-10. Corsivo mio.
[19] "La Femme adultère", *L'Éxile et le royaume*, *Théâtre, Récit, Nouvelles*.
[20] L. Pirandello, *Il fu Mattia Pascal*, p. 165.

tappe evolutive di Albert Camus, possiamo concludere che i due scrittori si avvicinano per i seguenti dati di vita e di soluzione artistica:

1. *Affinità di temi, di struttere narrative, di personaggi*. Questo aspetto è stato sufficientemente sviluppato nelle pagine precedenti. Per le attività dei personaggi, basterà ricordare quanto afferma il Salinari: "La biografia del nostro [Pirandello] è ricca di episodi in cui si manifesta la sua incapacità di adattarsi alle convenienze, alle piccole menzogne della vita sociale, ai giudizi vulgati, alla morale convenzionale".[21] V'è qui chiaramente un'affinità con Camus personaggio nel Meursault de *L'Étranger* e nel Mersault de *La Mort heureuse*.[22]

2. *Affinità di pensiero e di ideologie*. Pirandello è molto vicino a Camus, piú di quanto non lo sia ad altri esponenti della filosofia dell'assurdo. (Si rilegga all'uopo il capitolo "Le suicide philosophique" de *Le Mythe de Sisyphe*). Per il Bishop i due scrittori sono vicini soprattutto per la loro concezione dell'assurdo. Egli spiega quest'affinità definendo Pirandello, come si è detto, un precursore dell'Esistenzialismo.[23] Umberto Cantoro esprime lo stesso giudizio quando dice: "Non è difficile riconoscere nel pensiero di Pirandello gi schemi dell'Esistenzialismo, da Kierkegaard a Heidegger, da Pascal a Marcel, da Sartre ad Abbagnano. Nel dualismo di forma e sostanza v'è il dualismo esistenziale di sostanza ed esistenza".[24] Per Paolucci invece Pirandello non precorre la filosofia dell'assurdo, ma la supera in certo senso indicando chiaramente i pericoli di una concezione basata sulla coscienza della nullità dell'esistenza:

> Sartre and Camus sustain that moment of nothingness, but Pirandello resists with all his spiritual might the instinctive urge to glorify oneself in the recognition of one's nothingness. Knowing oneself obviously is not enough –an empty mirror facing an empty mirror. Knowledge of one's limitations is the existential abyss; [...] Pirandello's plays –and the myths are the most powerful elucidation of this– are a warning against the existential certainty that the sense of nothingness elevates man to a kind of divine being [...]. Humility –the nothingness of man confronted by the divine– exists side by side with the exalted experience of spiritual strength. The Pirandellian posture is the ambiguous posture of Hamlet.[25]

Un incontro oggettivo tra Pirandello e Camus, piuttosto che nelle coincidenze puntuali che abbiamo cercato di sintetizzare, piuttosto che nel momento negativo della crisi e della dissoluzione dell'individuo, può verificarsi criticamente nella *pars construens* dell'ideologia, piú o meno consapevolmente espressa, dei due autori, nella scelta, cioè, che essi compiono a vantaggio di un inveramento na-

[21] C. Salinari, *op. cit.*, p. 258.
[22] Primo romanzo di Camus, ma pubblicato solo dopo la sua morte, nel 1971.
[23] T. Bishop, *op. cit.*, p. 127.
[24] Umberto Cantoro, *Luigi Pirandello e il problema della personalità*, p. 191.
[25] A. Paolucci, *op. cit.*, p. 117.

turalistico dell'esistenza. Sia Pirandello che Camus, in altri termini, considerano l'esistenza naturale –che è molto diversa dalla "barbarie naturalistica" di cui parla ad esempio il Favati[26]– come il termine alternativo dell'esistenza sociale del borghese del XX secolo. E se Camus si avvicina a Pirandello (e gli è effettivamente vicino piú di quanto non lo sia ad altri esponenti della filosofia dell'assurdo[27]) è perché, come lui, ha visto la tragicità propria del suo tempo nel gioco di tensioni tra il "rovescio e il diritto", tra "l'esilio e il regno", tra la "rivolta e il consenso".

Un rapporto Pirandello-Camus di questo tipo permette quindi

1. di giustificare certe vistose coincidenze: tra *l'Étranger* e *Uno, nessuno e centomila*; tra *La Chute* e "E due"; tra *Enrico IV* e *Caligula*, per quel che riguarda i temi e le strutture narrative; tra la visione teatrale dell'esistenza di Pirandello e il capitolo del *Mythe* dedicato alla "comédie", per quel che riguarda la poetica in senso stretto; tra il concetto pirandelliano di "estraneità" e il concetto camusiano dell'assurdo, per quanto riguarda la filosofia generale della vita; inserendo queste coincidenze sulla base di una visione piú ampia e comune di relazioni tra i due autori, al punto di potersi parlare di una vera e propria affinità fra essi.

2. di immergere lo stesso rapporto di Camus con Pirandello nel fiume piú vasto dei rapporti dello scrittore francese con la cultura italiana, sulla scorta dell'interpretazione in chiave naturalistica e creaturale dell'Umanesimo, che rappresenta la vera spia e chiave interpretativa dell'approccio ai fatti culturali e civili italiani.[28]
Al di là dell'affinità, tuttavia, occorre precisare alcune differenze di fondo fra i due autori, differenze che la critica non ha mancato di rilevare e che possono ricevere un contributo di chiarezza da quanto finora verificato.

L'impiego del concetto di "esistenza naturale" è sostanzialmente diverso in Camus e Pirandello. In quest'ultimo si tratta di una scelta sempre individuale e non indirizzata verso conclusioni assolutamente e dichiaratamente immanentistiche come in Camus. Le vicende di Tommasino Unzio e Vitangelo Moscarda sono indicative dell'aspetto decisamente individualistico della "sacra comunione con le cose" di

[26] Guido Favati, "In margine all'*Étranger* di Albert Camus: coincidenze con Luigi Pirandello", *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, Vol. 17, 2 (1964), pp. 13-149.

[27] Per convincersi di questa affermazione, come già accennato, è sufficiente rileggere il capitolo "Le suicide philosophique" del *Mythe de Sisyphe*. In esso Camus assume un atteggiamento fortemente critico contro coloro –gli esistenzialisti– che dopo aver accettato l'assurdità dell'esistenza, la rinnegano, facendo il "salto" nella trascendenza. Camus sviluppa la sua tesi prendendo ad esempio la tematica di Chestov e di Kierkegaard, ma fa riferimento anche a Jaspers, che, a suo dire, "va nous fournir, poussé jusqu'à la caricature, un exemple type de cette attitude" (*Essais*, p. 122). L'attitudine di cui Camus parla è quella di rovesciare l'immanenza della vita, rivelata nell'assurdo, nel suo contrario: la trascendenza. "Si absurde il y a, c'est dans l'univers de l'homme. Dès l'instant oú sa notion se transforme en tremplin d'éternité, elle n'est plus liée à la lucidité humaine" (p. 124). Mentre il problema è, come per Pirandello, di non negare il "rovescio" dell'esistenza, di non eliminare l'assurdo a favore di una qualche trascendenza religiosa o mistica, bensí di trovare, nell'ambito della stessa immanenza e dell'orizzonte umano, un valore *terreno* e temporalmente finito. In questo tentativo, del quale dovranno misurarsi gli esiti, Camus è perciò piú vicino a Pirandello che a Kierkegaard o a Chestov o a Jaspers.

[28] Per l'immersione di Albert Camus nella cultura italiana e per la sua interpretazione dell'umanesimo italiano, vedi William E. Leparulo, *L'Italia nell'opera di Albert Camus* nelle pp. 76-132.

cui parla Pirandello. Che questa "comunione" sia poi a suo modo una nuova strada per il "mistero" esecrato da Anselmo Paleari, che il "divenir mondo" non si riduca alla scelta assoluta del terrestre e del presente –come avviene invece in Camus–, può venir chiarito da una delle piú belle e poetiche novelle pirandelliane, anch'essa scritta negli ultimi anni di vita dell'autore. Ci riferiamo al racconto: "Di sera, un geranio", che è del 1934. La vicenda che vi si descrive è evidentemente metafisica: è la descrizione di un'allucinazione o sogno nell'approssimarsi di un individuo alla morte. Le riflessioni dello spirito morente riguardano il suo sentirsi già staccato dal corpo e il suo riconfluire nella vita universale, il suo "disgregarsi e diffondersi in ogni cosa",[29] uno "sparire [...] come vapore ancora sensibile che si dirada" (p. 336). Al limite dell'evanescenza, c'è il desiderio della permanenza di "consistere ancora in una cosa, che sia pur quasi niente, una pietra, o anche un fiore, un fiore che duri poco, ecco, questo geranio... e la gente osserva: Oh, guarda giú, nel giardino quel geranio rosso. Come s'accende!"(*id.*) Perché? La risposta la dà la chiusa, poeticissima, della novella: "di sera, qualche volta, nei giardini s'accende, cosí, improvvisamente, qualche fiore; e nessuno sa spiegarsene la ragione"(*id.*).

Vita che diviene altra vita: è questa l'ispirazione prima del sentimento pirandelliano dell'esistere. Si tratta, sí, di negare il valore all'*esserci* dell'individuo, nelle sue trame mondane ("lui è ora quelle cose; non piú com'erano, quando avevano ancora un senso per lui; quelle cose che per se stesse non hanno alcun senso e che ora dunque non sono piú nulla per lui. E questo è morire", *id.*) Morire è questo rivelarsi del niente che la vita era prima, ma si tratta anche di una via alla trascendenza, al riscatto dell'individuo attraverso "una vita diversa."

È questo il "mistero" di cui si dice in *Non si sa come*, è questa "l'*altra vita* nella natura", di cui parla il cultore di teosofia e di scienze occulte del *Fu Mattia Pascal*, che è sempre il signor Anselmo, ma anche, in gran parte, lo stesso Pirandello. Si vuol dire che l'esistenza naturale prospettata come soluzione liberatrice è carica di significati metafisici che non si riscontrano nell'analoga scelta camusiana. E l'accentuazione metafisica pirandelliana finisce col conferire alla sua alternativa naturalisica un significato decisamente individualistico, come di scelta personale e irripetibile, che la trasforma in decisione paradossale e fuori di ogni norma, come accade all'Unzio e al Moscarda. È vero che una sorte analoga occorre anche a Meursault, ma è anche vero che Camus, in maniera forse discutibile, ma certamente autentica, trasvaluta l'intuizione estetica ed esistenziale della "comunione con le cose" e ne fa il cardine di una proposta culturale ("La pensée de midi"[30]) che diviene anche, ne *L'homme révolté* indicazione addirittura politica.

Ecco perché, come osservano il Galpin e lo Jeanson, al Pirandello finisce con l'essere sconosciuto il tema della "responsabilità" e lo stesso avvertimento della "colpa" si riduce al fatto personale, senza implicazioni sociali. Per giustificare

[29] L. Pirandello, "Di sera, un geranio", *'La giara' e altre novelle*, p. 335.

[30] Questa espressione di Camus ha dato origine a vari dibattiti e anche nel 2000 a una rivista con questo titolo.

questa autolimitazione del Pirandello, tuttavia, non è sufficiente, come nei due critici citati, appellarsi ad una insufficienza soggettiva del drammaturgo italiano, di contro all'autore francese. Occorreva invece centrare il luogo esplicativo proprio là dove la loro indagine si ferma, in quella adesione al fatto naturale che avvicina, piú di quanto possa apparire, Pirandello e Camus, e ne distanzia le scelte nell'ambito di un discorso comune.

Bibliografia

Bishop, Thomas, *Pirandello and the French Theater*. New York, New York University Press, 1966.

Camus, Albert, *Théâtre, Récits, Nouvelles*, a cura di Roger Quilliot. Paris, Gallimard, 1962.

Camus, Albert, *Essais*. Paris, Gallimard, 1965.

Camus, Albert, *La Mort heureuse*. Paris, Gallimard, 1971.

Cantoro, Umberto, *Luigi Pirandello e il problema della personalità*. Bologna, Gallo, 1954.

Favati, Guido, "In margine all'*Étranger* di Albert Camus: coincidenze con Luigi Pirandello", *Rivista di Letterature Moderne e Comparate*, Vol. 17, no. 2, 1964, pp. 13-149.

Fergusson, Francis, *The Idea of a Theater*. Garden City, Doubleday Anchor, 1954.

Galpin, Alfred, "Italian Echoes in Albert Camus: Two notes on *La Chute*. II, 'E due'. Variations on a theme by Pirandello", *Symposium*, Spring-Fall, n. 1-2, 1958, pp. 72-79.

Gautier, Jean-Jacques, *Paris sur Scène*. Paris, Jacques Vautrain, 1951.

Lauretta, Enzo, *Pirandello umano e irreligioso*. Milano, Castaldi, 1954.

Leparulo, William E., *L'Italia nell'opera di Albert Camus*. Pisa, Giardini, 1965.

Lugnani, Lucio, *Pirandello*. Firenze, La Nuova Italia, 1970.

Paolucci, Anne, *Pirandello's Theater*. London Amsterdam, Fiffer & Simons, 1974.

Pirandello, Luigi, *L'umorismo*. Lanciano, Carabba, 1908.

Pirandello, Luigi, *Novelle per un anno*. Firenze, Bemporad, 1922.

Pirandello, Luigi, *Uno nessuno e centomila*. Milano, Mondadori, 1936.

Pirandello, Luigi, "Canta l'epistola", *'La giara' e altre novelle*. Milano, Mondadori, 1965, pp. 190-197.

Pirandello, Luigi, *Il fu Mattia Pascal*. Bologna, ART Servizi Editoriali, 1995.

Ragusa, Olga, *Luigi Pirandello*. New York, Columbia University Press, 1968.

Salinari, Carlo, *Miti e coscienza del decadentismo italiano*. Milano, Feltrinelli, 1960.

Salinari, Carlo, *Luigi Pirandello*. Napoli, Liguori, 1968.

Sée, Edmond, *Le Théâtre Français Contemporain*. Paris, A. Cohn, 1950.

La inmigración italiana en Argentina y Uruguay

Julia Elena Míguez
Universidad Nacional Autónoma de México

Succedeva sempre che a un certo punto uno alzava la testa... e la vedeva.[...] Ci stavamo in più di mille su quella nave, tra ricconi in viaggio ed emigranti [...] Lì dov'era gli partiva il cuore a mille e sempre [...] si girava verso di noi, verso la nave, verso tutti e gridava (piano e lentamente): "L'America"

Alessandro Baricco, *Novecento*

Las naves de las compañías inglesas (Prince LIne, Dominion Line, Cunard Line, Anchor Line, White Star Line), y las alemanas (Hamburg America Line, Lloyd Bremen) partían en la segunda mitad del siglo xix y primera del xx de los puertos de Génova, Nápoles y Palermo hacia New York, Río de Janeiro, Buenos Aires y Montevideo repletos de emigrantes italianos a la búsqueda de un sueño. Al incrementarse la demanda de los viajeros –los flujos clandestinos en particular–, se utilizaron los puertos franceses. En 1853, el cónsul italiano en Marsella calculaba en varios miles los emigrantes, fundamentalmente provenientes del sur de Italia y de la Liguria, que se embarcaban en dicha ciudad. Las cifras eran apenas un poco inferiores a las que se registraban en Génova. Aproximadamente 14,000 emigrantes salieron de este puerto hacia América en el periodo de 1833-1850, siendo su meta privilegiada las regiones del Río de la Plata (68%) y Estados Unidos (16.5%). A partir de 1901 Nápoles asumirá la primacía del tráfico migratorio con una cuota de viajeros doble de la de Génova.

Varias compañías de navegación genovesas se desarrollaron en el siglo xix en concordancia con las políticas de emigración promocionadas por los países del Plata. Los armadores (Lavarello, Pruzzo, Piaggio) incrementaron sus fortunas con las corrientes migratorias subvencionadas por los países de la región mencionada. El elemento que caracterizó y diferenció a las compañías italianas de las extranjeras, fue el de obtener las máximas ganancias con un mínimo de inversión.[1] Con tres o cuatro barcos en promedio, embarcaban en cada viaje de 3000 a 5000 emigrantes.[2] Controlaban además las remesas que los inmigrantes residentes en Buenos Aires o Montevideo enviaban a sus familias a través de una red de intermediarios y de agencias, obteniendo con esta actividad ingentes ingresos.[3] Dejan-

[1] Véase Augusto Molinari, *Le navi di Lazzaro. Aspetti sanitari dell'emigrazione transoceanica di viaggio per mare*. Se indicarán a pie de página las fuentes de muchos datos, sin mayores especificaciones.

[2] Maria Elisabetta Tonizzi, *Merci strutture e lavoro nel porto di Genova tra '800 e '900*.

[3] Jacopo Virgilio, *Delle migrazioni transatlantiche degli Italiani ed in ispecie di quelle dei Liguri alle regini del Plata*.

do de lado los canales diplomáticos, en 1870, la sociedad Lavarello acordó con el presidente Bartolomé Mitre, encargarse de atraer campesinos italianos para convertirlos en colonos. Un año antes, con la contribución de los inmigrantes ligures en Argentina, se constituyó la sociedad de navegación ítalo platense, la cual cubrió con sus naves la línea Génova-Río de Janeiro-Montevideo-Buenos Aires. En 1871 nacieron en Génova dos grandes compañías, el Lloyd Italiano y la Gio Batta Lavarello e Compagnia, que monopolizaron gran parte del tráfico migratorio hacia América del sur. A comienzos del siglo xx el movimiento migratorio era inmenso: 209,835 partidas desde Nápoles, 138,166 desde Génova y 62,745 desde Palermo.

Previamente al viaje, los emigrantes debían pasar controles médico-sanitarios; luego permanecían en los muelles de los puertos italianos, a la intemperie, a la espera del momento de partir. A veces ocurría que en la operación de embarque, alguno caía al agua, se ahogaba o resultaba con graves heridas o enfermaba gravemente y sus sueños se esfumaban. La mayoría eran hombres y provenían de las provincias septentrionales. Los primeros contingentes que debieron dejar Italia a causa de la crisis del agro, fueron ligures, vénetos, piamonteses, lombardos, y su meta fueron, entre otras, las tierras de Argentina y en menor cuantía las de Uruguay. Realizar un viaje transoceánico hacia América para mejorar la propia condición del emigrante y la de su familia, ameritaba invertir en un pasaje que conduciría muy probablemente a un trabajo bien remunerado y la posibilidad de ahorrar. Las partidas se convirtieron en una suerte de empresa de pobres, de artesanos desempleados, de pequeños propietarios de tierra insuficiente para satisfacer sus necesidades, de braceros, de peones. Para poder realizar los viajes, se emplearon diversas estrategias: los pequeños propietarios vendían algo de su escasa tierra u obtenían préstamos privados. Habitualmente toda la familia ponía a disposición todos sus ahorros para que por lo menos uno de sus integrantes tentara fortuna en el exterior.[4]

La historia de la emigración italiana puede subdividirse en diferentes fases con características propias. La primera, de gran intensidad, fue ocasionada por la crisis en el agro. Siendo la agricultura la base fundamental de la economía nacional, la crisis de precios de las materias primas (1873-1879) la golpeó duramente. La doble crisis empujó a miles de personas a buscar medios de subsistencia fuera de Italia. Las cifras del periodo arrojan un saldo migratorio de aproximadamente 5,300,000 personas que salieron fuera de fronteras. Respecto a las áreas de destino pueden señalarse los países europeos (Francia y Alemania) y los países de América, principalmente Argentina y los Estados Unidos.

Una segunda fase abarca desde comienzos del siglo xx a la primera guerra mundial. Se trató de un verdadero éxodo que llevó al exterior a más de nueve millones de personas. Políticamente los emigrantes de esta fase estuvieron más protegidos de la acción de especuladores por las leyes migratorias de 1901.

[4] Piero Bevilacqua, "Società rurale e emigrazione", en Piero Bevilacqua ed., *Storia dell'emigrazione italiana*.

En el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, la emigración decreció por una doble causa: las restricciones impuestas por los países de recepción y la política fascista contraria a la emigración por razones de prestigio y de contar con hombres jóvenes para realizar tareas militares. En esta fase prevalecieron los destinos europeos en detrimento de los transoceánicos. No sólo esta emigración estuvo compuesta por trabajadores, sino también por opositores al fascismo. Fue una emigración que tuvo causas económicas y políticas.

Concluida la segunda guerra mundial, hay un repunte de la emigración pero ésta finaliza en los años sesenta, dejando de ser Italia un país expulsor y convirtiéndose en un país receptor de emigrantes de otras latitudes.[5]

Argentina

Los países del Plata, plenos de fértiles campos con pastos y gramíneas de buena calidad, abundante ganado vacuno y caballar, escasa población y una legislación propicia a la inmigración, constituyeron un polo de atracción para las masas pauperizadas en las primeras fases de la historia de la emigración italiana. Las afirmaciones sobre la existencia del desierto y el vacío poblacional, las franquicias otorgadas para el ingreso de instrumentos de trabajo, las facilidades para la obtención de pasajes y vivienda, la libertad religiosa prometida, impulsó a los emigrantes hacia el área platense. En 1852 Juan Bautista Alberdi afirmaba que "gobernar es poblar" y propiciaba la "inmigración mediterránea".[6] Sus conceptos fueron tenidos en cuenta por los constituyentes argentinos de 1853 al redactar la Constitución Nacional, cuyos artículos 20 y 25 establecen que "los extranjeros gozan en el territorio de la Nación de todos los derechos civiles del ciudadano" y "se compromete el gobierno federal a fomentar la inmigración europea". Por iniciativa gubernamental, en 1857, se plantearon dos iniciativas: formar la colonia anglo-italiana y firmar un convenio de inmigración con el Rey de las Dos Sicilias, pero ambas no llegaron a buen fin. Durante el gobierno de Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874) se creó por decreto la Comisión Central de Inmigración y la Oficina Nacional de Trabajo para dar empleo inmediato a los inmigrantes, se recibieron tierras para el establecimiento de las colonias, se sostuvo el Asilo de los Inmigrantes, se estableció la gratuidad para el desembarco de los futuros colonos y para su traslado en ferrocarril desde Buenos Aires a las provincias.[7]

Tres hechos impidieron llevar a buen fin los objetivos señalados: la fiebre amarilla que asoló Buenos Aires, una grave crisis económica que heredó el gobier-

[5] Antonio Golini y Flavia Amato, "Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana", en *ibidem*.

[6] Juan Bautista Alberdi, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*.

[7] Adriana Beatriz Gerpe, "Legislación inmigratoria nacional (1850-1930)", en *Legislación política inmigratoria en el Cono Sur de América*.

no de Avellaneda y el continuo ataque de contingentes indios a las colonias. Esta situación provocó un doble efecto: la disminución de ingreso migratorio y una fuerte tendencia al regreso entre los inmigrantes italianos, situación que se repitió en los primeros años del siglo xx. Aquellos que optaron por quedarse prefirieron residir en Buenos Aires.

Por las razones señaladas, el proyecto gubernamental de poblar y desarrollar las zonas rurales quedaba menguado. En el intento de solucionar estos efectos adversos, la llamada *Ley Avellaneda* sancionada en 1876 abordó el tema de las tierras en posesión de los indios, expulsándolos de manera drástica y estabilizando la frontera. Al inmigrante se lo definió como "extranjero jornalero, artesano, industrial, agricultor o profesor, que siendo menor de sesenta años, y acreditando su moralidad y sus aptitudes, llegase a la República para establecerse en ella, en buques [...] pagando pasaje de segunda o tercera clase, o teniendo el viaje pagado por cuenta de la Nación, de las Provincias o de las empresas particulares protectoras de la inmigración y de la colonización" Se pretendía con estas disposiciones, acotar el perfil de los inmigrantes, aptos para cumplir los objetivos del proyecto colonizador.

Frente al ingreso de inmigrantes considerados perjudiciales para el país, carentes de las cualidades diseñadas, en el primer gobierno de Julio Argentino Roca se sancionó, en 1885, *la Ley de Extradición de Extran*jeros, cuyo principio tenía larga data en Italia. Se adoptaron en su segundo gobierno una serie de medidas que tuvieron la finalidad de evitar la participación política de los inmigrantes.

A raíz de la huelga de carreros y estibadores, entre los que había obreros inmigrantes italianos, ocurrida en noviembre de 1902, se aprobó el 22 de dicho mes, la *Ley de Residencia n. 4144*[8] que puso de manifiesto una imagen diferente del inmigrante: el indeseable, el subversivo, que podía ser expulsado sin miramientos si comprometía la seguridad nacional o perturbara el orden político. Uno de aquellos subversivos, el dirigente anarquista Enrico Malatesta, había llegado a Argentina en 1885 y permaneció allí hasta 1889, lapso en el que organizó en Buenos Aires la Sociedad Cosmopolita de Resistencia de Obreros Panificadores. Su acción e influencia fue reforzada por la presencia de Piero Gorí, quien en 1898 embarcó desde Marsella hacia Argentina y regresó en 1902 a Italia. El anarquismo argentino y la conformación sindical tuvieron una gran influencia del pensamiento de estos activistas.

Ocho años después de la primera huelga general argentina de 1902 y a consecuencia de las violentas luchas sociales que provocaron la reacción de la oligarquía, se sancionó el 28 de junio de 1910 la *Ley n. 7029 de Defensa Social*, la cual establecía la prohibición al ingreso de los anarquistas y severas sanciones que oscilaban de uno a veinte años de cárcel e incluso preveían la pena de muerte. La percepción sobre los inmigrantes había cambiado. De garantizadores de la expansión y desarrollo de las tierras inexploradas, de propulsores de la civilización,

[8] Cfr. A. B. Gerpe, *op. cit*.

pasaron a convertirse en críticos acérrimos del sistema.[9] La xenofilia inicial de los sectores gubernamentales derivó en xenofobia plasmada en obras que muestran el rechazo al extranjero y al anarquismo, como *Expulsión de extranjeros* de Miguel Cané, texto que reúne los apuntes previos a la sanción de la ley, o directamente hacia la inmigración italiana como *En la sangre*, novela naturalista de Eugenio Cambaceres.[10] La oligarquía argentina tan lúcida para encarar el desarrollo del país no encontró una respuesta coherente y en lugar de interpretar los conflictos de trabajo y las reivindicaciones sociales como un conflicto de clases, lo entendió como enfrentamiento entre nativos y extranjeros, animados éstos por un designio disolvente de la sociedad que los había acogido.[11]

La Primera Guerra Mundial provocó que un buen contingente de inmigrantes italianos residentes en Argentina regresara a Italia. La inseguridad de realizar un largo viaje marítimo por peligro de ataque y la necesidad de soldados para la defensa de la patria incidió en la caída drástica de los flujos migratorios hacia el Plata. Finalizado el conflicto bélico, el proceso migratorio se reanudó pero sin los altos índices previos. Entre 1891 y 1909 los italianos constituían más del 53% del total de los inmigrantes de Argentina. Este porcentaje disminuyó sobre el total de la población. La nueva oleada migratoria prefirió residir en las grandes ciudades, en especial Buenos Aires, marcando de este modo la creciente tendencia hacia la urbanización. El gobierno intentó adoptar medidas para procurar la descentralización de los centros urbanos y en especial de la capital con el objetivo de evitar nuevos estallidos sociales. Implementó un control ideológico exigiendo a los inmigrantes documentación probatoria de no haber merecido penas judiciales por delitos contra el orden social en su país de origen.[12] La disminución del flujo migratorio no fue consecuencia de las nuevas disposiciones, sino resultado de la nueva situación económica internacional. Esta crisis no afectó la percepción de amplios sectores sociales argentinos que siguieron asociando inmigración europea y progreso nacional.[13]

La Constitución Nacional sancionada por el peronismo vigente desde 1949 hasta 1955 establecía en uno de sus artículos que "el gobierno federal fomentará la inmigración europea". Esto se interpretó de una manera particular: el régimen fomentó el ingreso a Argentina de una inmigración política de fascistas. En 1947 los gobiernos de Italia y de Argentina firmaron un acuerdo que estipulaba la "especial preferencia" que tendrían los trabajadores italianos en el momento de su llegada al país de acogida. La discordancia por la disposición fue inevitable dentro de la comunidad italiana marcada desde ese momento por enfrentamientos entre grupos antifascistas y fascistas. Varios fueron los jerarcas del régimen que llegaron a Ar-

[9] Enrique Oteiza *et al.*, *Inmigración y discriminación. Políticas y discursos*.

[10] Tulio Halperin Donghi, *El espejo de la historia*.

[11] Roberto Bergallo, "Epílogo y reflexiones sobre el control social en América Latina", en Massimo Pavarini ed., *Control y dominación. Teorías criminológicas burguesas y proyecto hegemónico*.

[12] A. B. Gerpe, *op. cit*.

[13] E. Oteiza, *op. cit*.

gentina: entre otros, Piero Parini jefe de la provincia de Milán, Filipo Pennavaria máximo exponente del fascismo ragusano, y connotados industriales comprometidos con el regimen: Giuseppe Peverelli y Agostino Rocca (quien en breve tiempo desarrolló un imperio en la industria siderúrgica). El industrial boloñés Carlo Borsarí se transfirió a Tierra del Fuego, con el apoyo del Ministerio de Marina argentino, contrató trabajadores italianos, excluyendo los "indeseables", o sea a los pertenecientes a partidos de izquierda, anarquistas o "subversivos".[14] La política inmigratoria argentina en el periodo peronista dejó de ser de puertas abiertas para evidenciar una selectividad especial para proseguir el desarrollo colonizador y el proceso de industrialización.

Uruguay

Las fases y características de la inmigración italiana que señalamos para Argentina tuvieron semejanzas y diferencias en Uruguay. Los ritmos de afluencia reflejaron la incidencia de inestabilidades políticas y económicas en ambas orillas del Plata aunque comparativamente el polo de atracción mayor siempre fue Argentina. En ocasiones, los emigrantes eligieron el país pequeño del Plata como destino final y no mero lugar de tránsito, porque previamente en Montevideo residían familiares o coterráneos que habían tentado fortuna. Las redes de solidaridad eran indispensables para obtener trabajo, buscar vivienda, aprender pautas de comportamiento. Los inmigrantes tenían necesidad de sentirse integrantes de una unidad étnica y cultural que se anclaba en el país de origen y de recepción.[15]

El proyecto inmigratorio platense de la segunda mitad del siglo XIX, producto de las oligarquías regionales, vinculó inmigración europea, acción de poblar sendos vacíos, geográficos y de civilización. Los liberales uruguayos fueron fieles a las consignas de Alberdi y Sarmiento al diseñar su política inmigratoria, pero su efectividad fue trabada por los apremios de una guerra civil intermitente, presupuestos exiguos y la cercanía del país vecino oferente de estímulos más llamativos. La corriente inmigratoria de la primera mitad del siglo XIX llegó al Uruguay antes de una definición legal de los gobiernos de turno.

Un hecho singular relativo a la Guerra Grande (1842-1848), vinculó la inmigración italiana residente en Montevideo con un personaje que convirtió en héroe. La recepción prodigada por los italianos y por las autoridades del gobierno a Giuseppe Garibaldi que venía de Brasil, donde había luchado a favor de los independentistas, fue amplia. Su defensa de Montevideo en 1843, contra la Federación argentina, le permitió al llamado héroe de dos mundos perfeccionar las tácticas de guerra que aplicó en la conquista meridional para el logro de la Unidad de Italia.

[14] Federica Bertagna, "Fascisti e collaborazionisti verso l'America (1945-1948)", en Piero Bevilacqua ed., *op. cit.*

[15] Pierre George, *Les migrations internationales de populations.*

En Montevideo se casó con su compañera Anita, bautizó a su hijo Menotti y a sus hijos nacidos en territorio oriental Ricciotti y Teresita. Rosa nació y murió en la misma ciudad. El Ministro de Guerra Pacheco y Obes firmó el decreto de constitución de la Legión Italiana que contaba con 400 hombres, y designó Comandante General de la República al Nizardo. Los "camisas rojas" en concordancia con el partido colorado de Uruguay intervinieron en múltiples acciones militares. Ingresó a la masonería que en ese momento creaba varias logias en el Plata. En 1848 Garibaldi regresó a Italia con sólo 63 legionarios. La nave fue subvencionada con los aportes de los comerciantes italianos en Montevideo. Se llamaba *Speranza*.

Al concluir la Guerra Grande, Uruguay se constituyó en un polo de atracción inmigratoria. Italia se había convertido en país expulsor por su crisis agrícola. Los progresos de la navegación, la especulación de armadores y empresarios y hasta la derrota de Garibaldi en Mentana precipitaron una fuerte corriente emigratoria hacia el Río de la Plata.[16] Aunque en 1875 se produjo una crisis económica que no propició el desarrollo de las corrientes inmigratorias, en los años previos a este hecho, los flujos fueron considerables. Las estadísticas lo revelan. En 1879 los italianos registrados por la Oficina de Estadísticas eran 36,303, un 27.7% de la población total, una cifra demográfica a tener en cuenta. Cinco años después, los inmigrantes italianos ocupaban el primer lugar en el total de la población de Montevideo con 32,829 personas, constituyendo un 45.2% de la población total. El contingente residía preferentemente en la capital y otras zonas urbanas, contribuyendo a incrementar el proceso de sobreurbanización y dejando desamparadas las fronteras desiertas invadidas constantemente por Brasil. La empresa colonizadora quedaba sin cumplir. La clase dirigente puso en vigencia la ley de tierras del 23 de noviembre de 1880, mediante la cual concedió tierras de los ejidos y celebró contratos con familias de agricultores a través de empresarios privados. Fue un intento de paliar el problema, pero los resultados fueron magros. Complementariamente, la ley de 19 de junio de 1890, inspirada en la ley argentina de 1876, planteó el fomento a la inmigración, destacando que la inmigración que afluye al Río de la Plata desde España e Italia es considerable, desde que en Estados Unidos ya no es admitida por un exceso de población. Esta ley tampoco logró revertir el decaído flujo de la inmigración agrícola ya irreversible.[17] Estrechamente vinculada a esta ausencia se hallaba la carencia de tierras para cumplir el ideal de convertir al Uruguay en un país agrícola. Continuó siendo un país de extensas planicies deshabitadas y ganadería extensiva que excluía el trabajo rural. La utopía agraria había muerto.

Ante este panorama desolador, unos inmigrantes italianos residentes en Florida llevaron en 1882 una réplica de su santo, llamado Cono, desde Teggiano en Salerno al Uruguay, con la finalidad de invocar su auxilio económico. La conmemoración de su muerte se celebra el 3 de junio, y el 03 está asociado a los premios

[16] Juan Antonio Oddone, *La formación del Uruguay moderno*.
[17] *Idem*.

de la quiniela y la lotería. En múltiples ocasiones el número ha salido premiado en días cercanos a la celebración, por lo cual la gente lo venera.

Al iniciar el siglo xx la rivalidad de puertos entre Montevideo y Buenos Aires recrudeció. El de la capital argentina se había convertido en terminal de las líneas de navegación, mientras que el de la capital uruguaya era mera escala, lo cual incidió en el movimiento migratorio. Según algunas estimaciones, Montevideo recibió, en el lapso de 1903 a 1916, de sesenta a setenta mil inmigrantes, la mayoría italianos y españoles. Casi en el mismo periodo, Argentina recibió un millón y medio de personas.[18] "Veintitrés veces más que Uruguay con sólo seis veces más habitantes. Razón tenían los contemporáneos cuando se quejaron del 'pasaje' de los emigrantes por nuestras costas y su detención en la vecina. Comprobaban un hecho: Buenos Aires tenía en 1914 un 49.3% de extranjeros, Montevideo en 1908 sólo un 30.4%".[19]

Durante los dos gobiernos de José Batlle y Ordoñez (1903-1907 y 1911-1915) los inmigrantes italianos anarquistas fueron percibidos positivamente, a pesar de promocionar varias huelgas sindicales en 1905 y la de ferroviarios en 1907, reivindicativas de la jornada laboral de ocho horas, lograda en 1908. El presidente y simultáneamente director del diario *El Día* integró a su círculo reformista a Domingo Arena, escritor anarquista de origen italiano que impulsó al estadista en la implementación de ideas avanzadas para el momento como la ley de divorcio y la supresión de la pena de muerte. La permeabilidad del gobierno fue también un signo presente en la sociedad receptora, que aceptó la transculturación, propia de una sociedad de inmigración sin estar exenta de algunas actitudes xenófobas manifestadas en designaciones denigrantes, como *tanos* o *bochichas*. Estas características presentaron un giro radical después de la crisis de 1929 cuando se sancionaron leyes restrictivas, el 19 de julio de 1932 y el 13 de octubre de 1936, que posibilitaron la expulsión del país de extranjeros por motivos políticos e ideológicos. Con estas leyes se abandonó una política inmigratoria de puertas abiertas que había contribuido a diseñar un país conformado por sucesivos aluviones de migrantes. Atrás quedaba el proyecto de país agrario para hacer frente a la nueva realidad industrial, creciente presencia de masas obreras sindicalizadas y una urbanización pletórica.

A consecuencia del contexto bélico internacional, la inmigración italiana disminuyó considerablemente, reiniciándose con relativo vigor después de la segunda guerra mundial. Al estar conformada por industriales y técnicos calificados con pasado fascista, presentó características diferentes a las anteriores. A este grupo político empresarial, se agregaron desocupados, obreros, gente con diversos oficios expulsados de Italia por el contexto post bélico, cuya mano de obra fue absorbida por las fábricas y frigoríficos ubicados en las zonas urbanas, particularmente en la capital. Esta corriente migratoria quedó cancelada a fines de los años '50 cuando Uruguay empezó su declive económico e Italia su desarrollo ascendente.

[18] Juan José Arteaga y Ernesto Puiggros, "Legislación y Política Inmigratoria en el Uruguay: 1830-1939", en *Legislación política inmigratoria en el Cono Sur de América*.

[19] José Pedro Barrán y Benjamín Nahum, *Batlle. Los estancieros y el Imperio Británico*, *passim*.

A modo de conclusión

Los aportes culturales de la inmigración italiana en Argentina y Uruguay se manifiestan hasta hoy en día, en el lenguaje, la gesticulación, las normas de trato social, las creencias, la alimentación, la organización familiar, la música.

Es en el tango donde se expresa nítidamente la percepción desencantada del mundo social, el fracaso, la nostalgia e imposibilidad del regreso, el final de un sueño de gloria. Son tres los tangos creados en los críticos años '30, preferidos por los inmigrantes italianos: *Canzoneta* de Enrique Lari, *Giuseppe el zapatero*, de Guillermo del Ciancio, y *La Violeta* de Nicola Olivari, cuyo texto transcribimos:

Con el codo en la mesa mugrienta
y la vista clavada en el suelo
piensa el tano Domingo Polenta
en el drama de su inmigración.
Y en la sucia cantina que canta
la nostalgia del viejo paese
desafina su ronca garganta
ya curtida de vino carlón.

E la Violeta la va, la va, la va,
la va sul campo che lei si sognaba
ch'era il suo yinyin que guardándola estaba.

Él también busca su soñado bien
desde aquel día, tan lejano ya,
que con su carga de ilusión saliera
como la Violeta que la va, la va.

Canzoneta del pago lejano
que idealiza la sucia taberna
y que brilla en los ojos del tano
con la perla de algún lagrimón...
La aprendió cuando vino con otros
encerrado en la panza de un buque
y es con ella, metiendo batuque,
que consuela su desilusión.

Bibliografía

Alberdi, Juan Bautista, *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1851.

Arteaga, Juan José y Ernesto Puiggros, "Legislación y Política Inmigratoria en el Uruguay: 1830-1939", en *Legislación política inmigratoria en el Cono Sur de América*. México, Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1987.

BARRÁN, José Pedro y Benjamín NAHUM, *Batlle. Los estancieros y el Imperio Británico*. Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1979.

BERTAGNA, Federica, "Fascisti e collaborazionisti verso l'America (1945-1948)", en Piero BEVILACQUA, Andreina CLEMENTI ed., *Storia dell'emigrazione italiana*. Roma, Donzelli, 2001.

BERGALLO, Roberto, "Epílogo y reflexiones sobre el control social en América Latina", en Massimo PAVARINI, *Control y dominación.Teorías criminológicas burguesas y proyecto hegemónico*. México, Siglo XXI, 1983.

BEVILACQUA, Piero, "Società rurale e emigrazione" en Piero BEVILACQUA, Andreina CLEMENTI ed., *Storia dell'emigrazione italiana*. Roma, Donzelli, 2001.

GEORGE, Pierre, *Les migrations internationales de populations*. Paris, Presses Universitaires de France, 1976.

GERPE, Adriana Beatriz, "Legislación inmigratoria nacional (1850-1930)", en *Legislación política inmigratoria en el Cono Sur de América*. México. Instituto Panamericano de Geografía e Historia, 1987.

GOLINI, Antonio y Flavia AMATO, "Uno sguardo a un secolo e mezzo di emigrazione italiana", en Piero BEVILACQUA, Andreina CLEMENTI ed., *Storia dell'emigrazione italiana*. Roma, Donzelli, 2001.

HALPERÍN DONGHI, Tulio, *El espejo de la historia*. Buenos Aires, Editorial Sudamericana. 1987.

MOLINARI, Augusto, *Le navi di Lazzaro. Aspetti sanitari dell'emigrazione transoceanica di viaggio per mare*. Milano, Angeli, 1988.

ODDONE, Juan Antonio, *La formación del Uruguay moderno*. Buenos Aires, EUDEBA, 1966.

OTEIZA, Enrique *et al*., *Inmigración y discriminación. Políticas y discursos*. Buenos Aires, Trama Editorial / Prometeo Libros, 2000.

TONIZZI, M. Elisabetta, *Merci strutture e lavoro nel porto di Genova tra '800 e '900*. Milano, Angeli, 2000.

VIRGILIO, Jacopo, *Delle migrazioni transatlantiche degli Italiani ed in ispecie di quelle dei Liguri alle regioni del Plata*. Genova [s. e.], 1868.

Marinetti contro il passatismo[1]

Aline Fogaça dos Santos
Universidade Federal de Santa Catarina

Il 1911 è l'anno del primo giubileo dell'Unità d'Italia ed è anche l'anno in cui viene pubblicato da Filippo Tommaso Marinetti il manifesto "Contro la Spagna passatista".[2] Pubblicato dalla rivista *Prometeo* di Madrid, il suo contenuto, oltre ad essere un mezzo per diffondere l'avanguardia italiana, è anche la critica di Marinetti contro il cattolicesimo esagerato degli spagnoli che, secondo lo scrittore italiano, avrebbe spiegato il loro ritardo. Marinetti dunque li invita ad avanzare con il Futurismo, attraverso l'abbandono del passatismo e il conseguente sviluppo economico e sociale.

Nel 1861, l'Italia ha vissuto l'inizio della creazione del suo Stato. Nel 2011 viviamo quindi il 150° anniversario dell'unificazione italiana, a proposito della quale, oltre l'avvenimento geografico e politico, è possibile riflettere sul suo tentativo di imporsi all'Europa e di affermare anche un'egemonia culturale. Nel 1911, invece, il paese commemorava cinquant'anni dell'unità d'Italia. Nell'ambito culturale, il Futurismo è in voga, e due anni prima esce il suo primo manifesto, pubblicato dal giornale *Le Figaro* a Parigi il 20 febbraio. La sua tradizione di esporre le idee attraverso i manifesti raggiunge altri paesi, come la Spagna. Filippo Tommaso Marinetti, uno dei suoi principali ideatori, scrive un manifesto che serva da stimolo agli spagnoli ad essere moderni e ad abbandonare il passatismo in cui vivono.

Nel 1931, vent'anni dopo, Marinetti scriverà ancora *Spagna veloce e toro futurista*, in cui attraverso l'allegoria delle *corridas*, tipica manifestazione artistica spagnola, intesse una serie di riflessioni sul Futurismo in sé stesso, nella personificazione del toro. È, in realtà, la battaglia che si crea tra gli ideali di progresso e sviluppo portati dall'avanguardia italiana e il passatismo spagnolo, rappresentato dalla figura del "Vento Burbero".

In entrambi i testi è possibile notare chiare critiche al cattolicesimo e a tutte le sue icone, viste da Marinetti come qualcosa che radica gli spagnoli a una tradizione che non li porta da nessuna parte e impedisce lo sviluppo del paese. La differenza è che quest'ultimo scritto si tratta di creazione futurista, mentre il primo è una critica e teoria basata sullo stesso pensiero avanguardista. Oltre a ciò, ci sono

[1] Traduzione di Valentina Drago.

[2] Siamo consapevoli del fatto che la data originale di pubblicazione di questo manifesto è il 1910, invece del 1909. Comunque, stiamo seguendo l'informazione trovata nelle edizioni delle opere pubblicate dalla casa editrice Mondadori.

anche in questi scritti il desiderio e l'ambizione di una rivoluzione nelle stesse forme che erano state necessarie all'unificazione italiana.

È importante evidenziare che nel 1931, anno in cui egli scrive questo testo di creazione, il Futurismo in Italia è considerato un movimento finito, come osserva Giorgio De Marchis: "Alla fine del 1918 la parabola del futurismo come movimento d'avanguardia di rilevanza storica è terminata, e un attento testimone come Gramsci lo scriveva già chiaramente nel 1921".[3] Nonostante sia esaurito in terra italiana, in diversi altri paesi arriveranno le sue eco, come nel caso del Brasile, per esempio.

Questo breve panorama ci mostra come il Futurismo si impegni nei suoi ideali non appena nel suo momento come "primo futurismo"[4], periodo nel quale è compreso come un movimento esclusivamente di ambito letterario, ma che, in qualche maniera, finisce per interferire in altri segmenti artistici.

Tuttavia, nel 1911, vista la vicinanza con la pubblicazione del manifesto di fondazione del movimento estetico (1909), gli effetti si propagavano in maniera piú intensa, perché ancora all'apice della novità portata dall'avanguardia. Prova di ciò è la ripercussione ottenuta attraverso le traduzioni verso altri paesi. Nel caso della Spagna, Ramón Gómez de la Serna traduce "Futurismo" nell'aprile del 1909, subito dopo la sua pubblicazione a Parigi, e lo pubblica nella sua rivista *Prometeo*, veicolo che sarà di estrema importanza, visto che pubblicherà in seguito il manifesto che Marinetti scrive agli spagnoli.

Tuttavia, è necessario notare che la ripercussione che abbiamo menzionato si restringe al circolo di letterati che si relazionano e comprendono le novità di questa sfera artistica. Per il pubblico in generale, i numerosi manifesti e proclami passano inosservati, quindi possiamo concludere che ancora non c'è una preparazione per la ricezione di idee che cambierebbero la direzione di ciò che è prodotto in ambito artistico. In paesi come il Brasile, la traduzione e la presentazione del manifesto di fondazione del Futurismo è portata al pubblico, veicolata in giornali, giustificata dalla curiosità,[5] e anche i traduttori non si mostravano molto tendenziosi riguardo alle proposte futuriste.[6]

Nel caso della Spagna, l'immediata ripercussione si deve al fatto della concezione che Gómez de la Serna aveva a rispetto dell'avanguardia. Come letterato

[3] Giorgio De Marchis, *Futurismo da ripensare*, p. 10.

[4] *Idem*.

[5] In Brasile, la prima traduzione del manifesto di fondazione del Futurismo è stata pubblicata sul giornale *A República* di Natal, nello stato del Rio Grande do Norte, il 5 giugno del 1909, con la possibile paternità di Manuel Dantas, all'epoca direttore del periodico. Si tratta di una traduzione parziale, che riporta solo le linee programmatiche del manifesto e una piccola sintesi della sua introduzione e conclusione. Nel presentarlo al pubblico, Dantas giustifica la pubblicazione "a titolo di curiosità" ai lettori.

[6] La seconda traduzione del manifesto di fondazione del Futurismo, ora integrale, è ad opera di Almachio Diniz, pubblicata nel periodico *Jornal de Notícias* di Salvador, nello stato di Bahia, il 30 dicembre 1909. Il traduttore, esteta che aveva compiuto alcuni studi sul Futurismo e che aveva ricevuto libri di Marinetti, pubblica il manifesto, ma ammette di non essere d'accordo con la nuova estetica futurista.

e difensore di una nuova estetica che rompesse con il passato e con la tradizione (proposte simili a quelle di Marinetti), non deve risultare strano il suo appoggio alla causa antipassatista. Si sommano a questo altri fattori come il suo contatto con i dadaisti, e la sua esperienza in altri paesi europei, dove potè rinnovare i suoi ideali artistici e letterari nella convivenza con altri artisti del suo stesso ambito. Tutto ciò a beneficio della rivista *Prometeo*, che suo padre –Javier Gómez de la Serna– aveva fondato e della quale gli aveva dato la direzione affinché potesse esternare le sue ambizioni di una nuova letteratura contro la borghesia e la tradizione. Come dice Gabriele Morelli:

> Nata come rivista sociale e letteraria, *Prometeo* subisce la stessa evoluzione del suo principale animatore, Ramón, che col tempo abbandona il furore anarchico per concentrarsi sugli aspetti esclusivamente letterari.[7]

Il furore anarchico citato parla della figura di un Ramón che partecipa all'introduzione delle avanguardie in Spagna e, perché il suo paese potesse contribuire a questo movimento di rinnovamento estetico, si serve di un legame tra presente e passato. Egli dunque influenzerà le altre generazioni attraverso il suo pionierismo:

> Gómez de la Serna rappresenta dunque il punto di fusione tra passato e presente, tra Spagna ed Europa: incarna, in un certo senso, gli ideali del '98, la generazione di Unamuno, Azorín, Baroja, preoccupata di "europeizzare" la Spagna, pur senza perdere, anzi esaltando, il legame con la tradizione. Non certo per le sue stravaganze che lo allontanano dal tono grave e solenne delle riflessioni ideologiche e morali del '98, ma per la sua "apertura" al mondo e al nuovo.[8]

Imbevuti di questa attitudine al cambiamento di fronte alla stagnazione in cui si incontravano i rispettivi paesi, Marinetti e Gómez de la Serna, oltre all'amicizia che li legava, presentano molti punti di contatto nella maniera in cui affrontarono il processo per cui l'avanguardia mettesse radici nella letteratura delle proprie nazioni. Abbiamo notato tutto questo attraverso la condizione storica simile nell'Europa presa come insieme, cioè, tanto l'Italia quanto la Spagna hanno vissuto situazioni di conflitti sociali e politici che hanno scosso le loro rispettive società. Ed è naturale che l'arte sia servita come canale per riflettere in quel momento, nonostante la limitazione di libertà di espressione degli artisti fosse una delle conseguenze dei conflitti bellici, come succederà nello scenario europeo del dopoguerra.

Per l'Italia, tornando indietro al secolo precedente alle grandi e famose guerre mondiali, abbiamo il Risorgimento, conosciuto come processo di unificazione del paese in un unico Stato. In questa traiettoria di lotte e, positivamente, di conquiste, vengono incluse la stabilizzazione di una lingua e un carattere unici per una nazione prima divisa. Logicamente, eliminare queste divisioni non poteva essere un

[7] Gabriele Morelli, "Premessa" a *Trent'anni di avanguardia spagnola: da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, p. 3.

[8] *Ibidem*, p. 2.

compito facile e neanche potevano essere estirpate le differenze, ciò che sarebbe stato impossibile e inutile, dato che avrebbe mutilato la diversità culturale del suo popolo. Eppure, oltre tale questione dell'unicità, era presente in questo fatto storico la volontà di formare un'Italia forte, egemonica, e questa aspettativa è la stessa incontrata nei manifesti futuristi. L'anelito è, prima di tutto, libertario:

> Con la presa di Roma e il trasferimento della capitale in quella che per undici secoli era stata il centro della cristianità, ma anche del dominio temporale dei papi, si chiudeva un processo durato almeno mille anni. Gli italiani, divisi e sottomessi alle potenze straniere, trovavano finalmente una loro unità politico-istituzionale e potevano collocarsi al tavolo europeo (almeno formalmente) con le medesime caratteristiche nazionali di altri paesi europei, come la Francia e l'Inghilterra.[9]

E nelle parole di Marinetti, principalmente nel suo manifesto di fondazione del Futurismo, constatiamo varie allusioni alla gloria e alla bellezza della lotta, del patriottismo, nell'affermazione dell'Italia come di qualcuno che scorge in questa nuova era della velocità l'avveramento della necessità di abbandonare il vecchio in nome del nuovo:

> È dall'Italia che noi lanciamo pel mondo questo nostro manifesto di violenza travolgente e incendiario, col quale fondiamo oggi il "Futurismo", perché vogliamo liberare questo paese dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologhi, di ciceroni e d'antiquarii.[10]

In questa aspirazione a proclamare e divulgare l'estetica futurista al resto del mondo, Marinetti continuerà a scrivere i suoi manifesti e in essi la costante sarà l'attacco al passatismo, a sua volta spesso legato al cattolicesimo e all'influenza della Chiesa nell'opinione pubblica. In questo senso, diverse sono le menzioni da lui fatte in *Contro la Spagna passatista*: "il vecchio sole cristiano" che lascia il posto alla Rivoluzione Francese, caratterizzata come "formidabile uragano di giustizia" (p. 39). Riguardo alla ricchezza posseduta dal potere papale, afferma:

> Nell'immensa inondazione di libertà, cancellate finalmente tutte le strade dell'autorità, voi gridaste lungamente la vostra angoscia ai monaci sornioni che facevan cauti la ronda intorno alle vostre ricchezze ammucchiate. (*id.*)

In un paragone con l'arca di Noè, il futurista italiano incita gli spagnoli a non depositare le loro speranze di salvezza nella clausura di una navata di chiesa, ma di correre alla ricerca della luce, la luce dell'elettricità: "l'Elettricità, unica e divina madre dell'umanità futura, l'Elettricità dal torso guizzante d'argento vivo, l'Elettricità dalle mille braccia sfolgoranti e violette..." (p. 40).

[9] Alberto Asor Rosa, *Storia europea della letteratura italiana*, p. 595.

[10] Filippo Tommaso Marinetti, *Teoria e invenzione futurista*, p. 11. Di questo testo si indicheranno solo le pagine.

Riguardo al passatismo, è interessante notare che Marinetti lo critica, ma senza togliere meriti al passato, poiché ordina ai piú anziani il sacrificio dei propri limiti, dato che i loro "corpi ammucchiati prepareranno la strada alla grande speranza del mondo" (p. 41), mentre ai giovani ordina di calpestarli e superarli. In altre parole, c'è in questa illustrazione la comprensione che è necessario non perdere certe fondamenta del passato che serviranno loro come struttura. Saranno, dunque, la strada per la nuova via che dovrà essere percorsa.

Quest'ipotesi è rafforzata quando egli, nelle "Conclusioni futuriste", constata che le icone della Spagna non sono soltanto attaccate alla carica negativa di un passatismo, perché possono, in seguito, esser trasformate in requisiti per lo sviluppo e per l'imminente progresso:

> Trasformare senza distruggerle tutte le qualità essenziali della razza spagnuola e cioè: l'amore del pericolo e della lotta, il coraggio temerario, l'ispirazione artistica, la spavalderia arrogante e la destrezza muscolare che aureolarono di gloria i vostri poeti, i vostri cantori, i vostri danzatori, i vostri Don Giovanni, e i vostri *matadores*. (p. 44)

E in seguito egli aggiungerà che tutte queste "energie traboccanti" possono essere incanalate e utilizzate a favore della scienza. Ovvero, Marinetti sta sempre scorgendo il progresso portato dalla modernità, condensato secondo lui nella figura dell'automobile, con la quale si attinge la tanto idolatrata velocità.

Il passato in sé non è nocivo, ma lo è il suo culto, e per tale ragione l'impeto di distruzione dei musei e la critica ai molti turisti che lo rendono tale, poiché, secondo il pensiero di Gramsci, il pericolo maggiore è l'ammirazione (o il culto) di un passato che non è il proprio. Il poeta futurista lo considererà, quindi, come una delle peggiori epidemie intellettuali, sempre nelle "Conclusioni futuriste": "Difendere la Spagna dal maggiore dei pericoli e dalla piú grave delle epidemie intellettuali; il *passatismo*, cioè il culto metodico e stupido del passato, l'immondo commercio delle nostalgie storiche" (*id.*) Già nel manifesto di fondazione, Marinetti caratterizza il passatismo come valore che annulla le energie necessarie al progresso: "Volete dunque sprecare tutte le vostre forze migliori, in questa eterna ed inutile ammirazione del passato, da cui uscite fatalmente esausti, diminuiti e calpesti?" (p. 12).

Nell'allegoria che crea nel 1931, in *Spagna veloce e toro futurista*, sarà il toro a lottare contro i simboli del passatismo. Esiste anche nelle suddivisioni di questo "poema parolibero", un settore, il numero quattro, intitolato "Il toro lottò contro simboli accaniti", nel quale la *corrida* serve da opportunità di ponderazione. Da un lato c'è il torero che possiamo, dallo stesso titolo, concepire come martire futurista; dall'altro, ci sono i copartecipi di questo spettacolo (*banderilleros*, *picadores*), insegne del passato, di una tradizione senza senso, dal punto di vista di Marinetti, perché è una scena la cui finalità è la morte dell'animale, che in questo caso rappresenta il Futurismo.

Nonostante il suo destino finale sia la sua morte, il toro riesce a trasmettere la sua missione, e gli ideali futuristi sono lanciati con la speranza che attecchiscano:

> Muore con me il re dei tori, una cornuta macchina antisociale di splendore potenza selvaggia! Ma prima di morire, se lo zampillo del mio sangue saprà diventare una fontana... Se quella fontana raddoppierà la sua irruenza potrò, sí! potrò, potrò sradicare la lama e rivoltarla con uno scatto contro l'uomo maledetto![11]

Il testo narra, oltre l'allegoria della *corrida*, il viaggio da Barcellona a Madrid, probabilmente un racconto del viaggio che Marinetti aveva fatto in Spagna nel 1928, in occasione della conferenza in programma a Madrid con lo scopo di divulgare internazionalmente il Futurismo. Questo evento, in qualche modo, riaccende il furore futurista, essendo la seconda volta del movimento d'avanguardia italiano nel paese, visto che il primo è stata la pubblicazione e traduzione del manifesto *Contro Spagna passatista*, la quale, nonostante l'immediata apparizione, secondo Jaime Brihuega,[12] subito dopo scomparirà. Un fatto simile accade in altri paesi:[13] dalla traduzione e pubblicazione del manifesto di fondazione fino alla visita di Marinetti, si crea un arco di tempo superiore al decennio, e in questo frattempo le letterature subiscono le influenze di altre avanguardie europee, nel tentativo di sintetizzare e formare un carattere proprio.

La Spagna riceverà, dopo la Prima Guerra Mondiale, diversi artisti avanguardisti di varie nazionalità, e perciò comincerà anche a delineare la sua letteratura di avanguardia, della quale i grandi esponenti, oltre al già citato contributo di Ramón Gómez de la Serna, sono José Ortega y Gasset e Juan Ramón Jiménez. Sempre nell'ambito della letteratura, l'Ultraismo fu un movimento letterario di forti tendenze futuriste, nato nelle riunioni al Café Colonial di Madrid, presiedute da Rafael Cansinos Assens e con la partecipazione di Guillermo de Torre, Juan Larrea, Gerardo Diego, Pedro Garfias, Ernesto López-Parra e Lucía Sanchéz Saornil. Nelle altre arti, avremo ancora la proiezione del Cubismo in Picasso e Braque, del Surrealismo in Salvador Dalí e Juan Miró e nella rilettura dell'Art Nouveau di Gaudí, ora con un approccio nazional-moderno.

Da parte della critica, le opinioni si divisero riguardo gli sviluppi dei movimenti sopracitati che sorgevano in Spagna. Per alcuni, come Dámaso Alonso, l'Ultraismo rimase nella sfera dell'effimero e dell'eccentrico. Tuttavia, in generale, come afferma Gabriele Morelli:

> non riconoscere il loro contributo teorico come la premessa fondamentale al maturare del dibattito critico che investe l'arte europea e spagnola agli inizi del

[11] In *Teoria e invenzione futurista*, questo testo occupa lepagine 1015-1052. Qui, p. 1048.

[12] Jaime Brihuega, "Il Futurismo in Spagna", in Gabriele Morelli ed., *Trent'anni di avanguardia spagnola*, p. 23.

[13] Nel caso del Brasile, dopo la pubblicazione del manifesto di fondazione, la questione futurista e la conseguente polemica nei suoi riguardi cominciano a esser riprese dal movimento modernista e con la visita di Marinetti nel 1926.

Novecento, significa continuare ad avere una visione riduttiva del processo di rinnovamento estetico nazionale.[14]

E per chiudere, nelle parole di Gramsci:

La premessa della nuova letteratura non può non essere storico-politica, popolare: deve tendere a elaborare ciò che già esiste, polemicamente o in altro modo non importa; ciò che importa è che essa affondi le sue radici nell'*humus* della cultura popolare cosí come è, coi suoi gusti, le sue tendenze ecc., col suo mondo morale e intellettuale sia pure arretrato e convenzionale.[15]

Bibliografia

Asor Rosa, Alberto, *Storia europea della letteratuta italiana*. Vol. II, *Dalla decadenza al Risorgimento*. Torino, Einaudi, 2009.

Brihuega, Jaime, "Il Futurismo in Spagna", in Gabriele Morelli ed., *Trent'anni di avanguardia spagnola da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, trad. Maria Vittoria Calvi. Milano, Jaca Book, 1987, pp. 19-26.

De Marchis, Giorgio, *Futurismo da ripensare*. Milano, Mondadori, 2007.

Gramsci, Antonio, *Quaderni del carcere*, vol. III, ed. critica dell'Istituto Gramsci, di Valentino Gerratana. Torino, Einaudi, 1975.

Marinetti, Filippo Tommaso, *Teoria e invenzione futurista*. Milano, Mondadori, 1968.

Morelli, Gabriele, "Premessa" a G. Morelli ed., *Trent'anni di avanguardia spagnola: da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, trad. Maria Vittoria Calvi. Milano, Jaca Book, 1987.

Morelli, Gabriele, "Huidobro e l'immagine 'creativa' nell'avanguardia spagnola", en G. Morelli ed., *Trent'anni di avanguardia spagnola: da Ramón Gómez de la Serna a Juan-Eduardo Cirlot*, trad. Maria Vittoria Calvi. Milano, Jaca Book, 1987, pp. 91-120.

[14] Gabriele Morelli, "Huidobro e l'immagine 'creativa' nell'avanguardia spagnola", en G. Morelli ed., *op. cit*., p. 92.

[15] Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, Paragrafo 58, 35 bis del Quaderno 15 (II), p. 1822.

I letterati e la Grande Guerra: Serra, Boine, Palazzeschi

Mimmo Cangiano
Duke University

Alle soglie del Novecento Ibsen espresse, in due personaggi, una dicotomia destinata ad informare di sé gran parte del ventesimo secolo. Da un lato Brand, il tentativo di racchiudere il fluire della vita in una *forma* stabile, assoluta: una continua repressione della vita, una continua violenza contro le possibilità insite nella vita al fine di ritrovare l'autenticità perduta del senso; dall'altro Peer Gynt, il valore assoluto della superficie, l'identificazione del soggetto col fluire del tempo, la credenza in un'uguaglianza fra sensazione, stato d'animo soggettivo e Verità. Da un lato la presa sicura della *forma* che stritola la vita e la trasforma in statua, immobilità che dovrebbe esprimere una certezza (come nel dramma *Diana e la Tuda* di Pirandello) e finisce, invece, per esprimere una sclerotizzazione (si pensi al Peter Kien di Canetti); dall'altro una resa alla vita espressa in un proposito di continua *simpatia* con le cose, un adagiarsi pacifico in un mondo privo di gerarchie, dove ogni valore creato immediatamente distrugge il valore precedente e dove l'Io, il Soggetto, ha ormai abdicato a qualsiasi capacità ordinativa del caos: cosa fra cose passeggia felice per un mondo pieno di colori, abbandonandolo ai rapporti di forza che lo sovrastano.

Votarsi a Medusa, votarsi a Proteo: Brand e Peer Gynt sono due estremi, migliaia di personaggi esprimeranno posizioni intermedie, di volta in volta tendendo verso uno dei due lati, ma ciò che conta è che tutti esprimono una risposta, in Norvegia come in Francia, in Austria come in Italia, a un problema condiviso: tale problema è ovviamente la crisi del pensiero metafisico, vale a dire la "morte di Dio", la perdita di un principio unificatore della realtà. Ad essere entrato definitivamente in crisi è il rapporto fra vita e Totalità: quando Dio muore, infatti, è l'intera ricerca del Fondamento a subire uno scacco. La realtà perde la possibilità di una base di valori sul quale fondarsi, non ha piú un Sistema in cui ordinarsi e perde cosí i confini che le davano forma. Il pensiero invano risale a un Fondamento ultimo, cerca una causa e trova solo un effetto che rimanda al suo antecedente; è cosí che il Soggetto sprofonda in un abisso d'infondatezza, cosí si apre la lunga storia del disincanto. Il pensiero non è piú il luogo dove le contraddizioni trovano una sistematizzazione, ma è solo il luogo dove queste contraddizioni si intensificano. Ciò avviene perché è lo stesso Soggetto che dovrebbe aggregare il reale a scoprirsi d'un tratto disgregato, ridotto ad un crogiuolo di relazioni psichiche, incapace di impugnare saldamente la propria precaria e barcollante unità, e dunque incapace di dare unità al mondo. Potremmo parlare, in un caso, come nell'altro, di eccesso di difesa: la ricerca della Verità che si traduce in impulso al

dominio ed alla repressione, alla riduzione della vita in uno schema sicuro; oppure l'ipostatizzazione delle antinomie al fine di eludere la questione: se ogni Verità è solo una menzogna, una costruzione artefatta del pensiero, Peer Gynt vi risponde esasperando il problema, rinunciando a qualsiasi certezza, abbandonando la realtà nelle mani del caso.

Non dilunghiamoci oltre su questo: ciò che conta è per ora il problema, non la risposta. Un problema, si diceva, presente anche in Italia: il problema della Verità in un universo che sembra escluderla. Ascoltiamo a titolo di esempio il giovane Papini:

> Ma dietro ogni parete c'era il vuoto; al di là d'ogni muro c'era il buio, e l'eco era talmente singolare che ad ogni *sí* di speranza tornava indietro uno stanco *no* senza fine. […] Di ogni cosa ho visto il pro e il contro e il contro del pro; tutte le idee eran diamanti e prismi, ed erme quadriformi e sfingi con mille risposte a dieci domande. A nessun problema si può rispondere in una maniera sola e soltanto in quella maniera. [...] Scettico io? No – disgraziatamente. Neppure scettico. Lo scettico è fortunato: una fede gli rimane, la fede nella impossibilità della certezza. [...] Fra le cose possibili vi è anche questa: che la verità si trovi e che qualcuno la possegga. [...] Voglio una certezza certa – anche una sola! Voglio una verità vera, anche piccola, anche meschina – una sola! Ma una verità che mi faccia toccare la sostanza piú intima del mondo; il sostegno ultimo, il piú solido; una verità che s'impianti da sé nella testa e non faccia piú concepire ciò che a lei contraddice; una verità, insomma, che sia una *conoscenza*, una conoscenza vera e propria, perfetta, definitiva, autentica, assoluta.[1]

Lo spettro si era aggirato per le vie d'Italia almeno dal 1903 (anno di pubblicazione del *Leonardo* e dei primi libri di Govoni), vi soggiornerà a lungo, trovando una prima sistemazione addirittura nel 1947, quando Savinio pubblicherà su *La Fiera Letteraria* un saggio dal titolo significativo: "Fine dei modelli".

La Grande Guerra ne rappresenta un importante banco di prova: i diversi schieramenti vi cercano, fra le altre cose, una risposta al problema in questione. Vorremmo fornirne adesso tre esempi: l'andata al popolo di Serra, l'ordine militare invocato da Boine, la neutralità di Palazzeschi, tre esempi che vanno a mostrare come il sommovimento politico sia stato anche possibilità di risposta a un problema esistenziale.

Proprio Boine, in una nota di *Plausi e botte*, aveva definito Serra "un classicista *Ancien Régime*", e in effetti, nel vivido panorama culturale di quegli anni, tutto giocato sul rifiuto del sapere accademico e tradizionale, il raffinato 'lettore di provincia', l'esegeta di Carducci e Pascoli, dovette apparire ai piú come una figura antica, persa nel vagheggiamento, e nella difesa, di un ormai impossibile classicismo umanista. Cosí, quando il 30 Aprile 1915, alla vigilia dell'entrata in guerra, *La Voce* di De Robertis pubblicò l'*Esame di coscienza di un letterato*, non piccola deve essere stata la sorpresa fra gli intellettuali italiani.

[1] Giovanni Papini, *Un uomo finito*, pp. 193-194.

Serra confessa che il suo carduccianesimo è stato un rifugio, una chiusura volontaria nella letteratura provinciale, e aprendo il suo sguardo sulla nazione scrive: "sento che è piena di uomini come son io, stretti dalla mia angoscia e incamminati per la mia strada".[2] L'ironico lettore di Montaigne si arruolava ora volontario per il fronte, affermava: "Il presente mi basta; e non voglio né vedere né vivere al di là di quest'ora di passione" (*id.*), e voleva andare "come verso un destino rivelato e decisivo, un'anima leggera, affrancata da tutte le responsabilità precedenti" (p. 35). Molti letterati compiranno questa scelta proclamando ragioni di natura politico-sociale (riscatto della patria, miglioramento delle condizioni economiche e cosí via), Serra è invece estraneo a tutto ciò ("la guerra non cambia niente. Non migliora, non redime, non cancella: per sé sola", p. 46), e neppure condivide la retorica dell'eroismo:

> È inutile aspettare delle trasformazioni o dei rinnovamenti dalla guerra, [...] come è inutile sperare che i letterati ritornino cambiati dalla guerra. Essa li può prendere come uomini, in ciò che ognuno ha di piú elementare e piú semplice. (p. 39)

Si può dire che Serra continui a esercitare su ogni cosa una sorte di *epoché*, su ogni cosa salvo la decisione di andare in guerra: "O prima o dopo, quando bisogna andare, si va" (p. 90). Questo perché la guerra è per lui il momento della scelta senza il dubbio, la catastrofe generale annulla qualsiasi considerazione scettica sul presente e sul futuro: è la necessità di schierarsi che rende felici, la lotta permette la semplificazione estrema del tutto. Si tratta di mettere fra parentesi i disaccordi quando la questione da affrontare è vitale, si tratta, infine, di servirsi di questa questione vitale sapendo che essa può fare dell'agire una necessità, e come tale un puntello su cui impiantare un'immagine sicura della realtà.

Allora Serra rifiuta di abbandonarsi ancora una volta a quello che Raimondi definisce "il classicismo della memoria",[3] e la scelta militare si identifica in questo caso con la possibilità di riappropriarsi del classicismo perduto, inteso come fenomeno non *problematico*, non scettico, unitario. Da buon reazionario si oppone alla modernità, vi innalza contro la ricerca di una scelta non tormentata dal dubbio:

> Fra mille milioni di vite, c'era un minuto per noi; e non l'avremo vissuto. Saremo stati sull'orlo, sul margine estremo; il vento ci investiva e ci sollevava i capelli sulla fronte; nei piedi immobili tremava e saliva la vertigine dello slancio. E siamo rimasti fermi. [...] eravamo destinati a questo punto, in cui tutti i peccati e le debolezze e le inutilità potevano trovare il loro impiego. Questo è il nostro assoluto. È cosí semplice.[4]

L'*Esame* non è, come Croce scriverà con sarcasmo qualche anno dopo, un testo interessato al recupero di una voluttuosità dell'esistenza, è invece un testo interes-

[2] Renato Serra, *Esame di coscienza di un letterato*, p. 83.
[3] Ezio Raimondi, *Un europeo di provincia: Renato Serra*, p. 107.
[4] R. Serra, *op. cit.*, p. 76.

sato al recupero di un'umanità non problematica: "La guerra interessa Serra per la semplificazione estrema che impone".[5]

Boine invece non va in guerra: tisico, viene riformato alla visita militare, ma si impegnerà a piú riprese a trovare fondi per la gente al fronte. Se pur la critica fascista lo affiancherà a Serra come "spirito della vigilia" (secondo il titolo di un fortunato libro del '27), in realtà l'approccio boiniano al conflitto, se si guarda solo ai *Discorsi militari*, sembrerebbe del tutto antitetico a quello del collega. I *Discorsi*, libro scritto "come ad illudermi d'aver anch'io pagato il legittimo tributo che i giovani della mia leva hanno piú concretamente pagato",[6] non è un testo per letterati, ma un rigoroso codice di vita militare scritto per soldati di cultura medio-bassa (i vertici dell'esercito ne supportarono una seconda edizione). È una trattazione rigorosa, che include, sotto lo stesso schema, il giuramento alla bandiera e l'igiene personale. È un grandioso monumento all'Ordine, tutto vi è rigorosamente codificato al riparo del salutare ombrello dell'obbedienza. Nella vita militare l'autore vede, infatti, un possibile perfezionamento della vita civile. Ciò che supporta il discorso, diviso in brevi e titolati paragrafi, è una dialettica costante che puntualmente giunge a una sintesi. Nella disciplina militare la vita appare infatti logicizzata, riacquista un significato nel suo rapporto di inferiorità nei confronti della legge che la sostiene. Esercito, legge, patria, fondamenti che riunificano la contraddittoria e caotica ambiguità dell'esistenza, che diventa cosí nuovamente giudizio, scelta, selezione:

> L'ESERCITO È OLTRETUTTO, SPECIE IN UNA NAZIONE MODERNA, COME UN GENERATORE DI ORDINE. Si chiede da ogni parte la regola e l'ordine; si sente il bisogno dell'ordine. (pp. 631-632)

Stando a ciò, verrebbe davvero facile classificare Boine come un piccolo Brand pre-fascista. Ma con Brand Boine condivide l'abisso di infondatezza sul quale questo bisogno di Ordine si forma, un abisso che guarda da un lato all'esperienza dello stadio etico kierkegaardiano e, dall'altro, già getta lo sguardo sulla Seconda Inattuale nietzschiana (*Sull'utilità e il danno della storia per la vita*) e sulla coscienza critica della storia come eterno ripetersi. Si guarda, ad esempio, a questa lettera a Cecchi appena posteriore ai *Discorsi*:

> Il primo risultato ideale di questa guerra è una insopportabile miseria [...]. Il secondo sarà che per vent'anni la patria empirà di sé tutte le rettoriche. Sono i soliti trabocchetti della storia e della società. Quando si comincia a intendere e si vede lucido, un giro di manovella ed il sipario cala, coi soliti cartelloni suoi [...] La Storia, caro Cecchi, è un barile di merda che il diavolo rotola per la china della morte: sotto sopra, su giú la merda è sempre quella.[7]

5 Guido Guglielmi, "Postfazione" a R. Serra, *ibidem*, p. 97.

6 Giovanni Boine, "Discorsi militari" (1914), *Il peccato e le altre opere*, p. 559.

7 G. Boine, *Carteggio Giovanni Boine-Emilio Cecchi (1911-1917)*, p. 159.

E sempre a Cecchi pochi mesi dopo:

> La gente non muta nemmeno se scroscia il cannone; c'è canaglia che pensa alla carriera in mezzo ai moribondi, vanitosi che si stan preparando il posto ai futuri congressi, mediocri che son mediocri e fan mediocre e grigio tutto quanto [...]: se vuoi sapere se i soldati si battono hai venti risposte differenti, venti impressioni e trecento fatti contraddittori. Si battono si fanno scannare qui, piú giú fuggono: lo stesso che oggi gli dan la medaglia, domani è un vigliacco [...] la conclusione è che non c'è nessuna conclusione che manca una coscienza unica, perché dove non è, nemmeno la guerra la mette, e che dopo sarà come prima. (pp. 183-185)

Lo slancio e la fede di Serra sono assenti in Boine, per questo il bisogno di Ordine e di Sistema (ciò che definiva "Conversione al Codice") è in lui piú estremo. A differenza di Serra, Boine si era già soffermato a lungo nel gorgo dell'esistenzialismo, aveva da ragazzo cercato una risposta nella Religione, aveva poi separato Dio dalla Chiesa, scegliendo quest'ultima, perché essa era per lui costruzione sistematica, porto sicuro; menzogna certo, verità artefatta certo, ma edificante, abitabile, di contro alla Verità di una Trascendenza impossibile:

> Ma, fuori d'Iddio, ma, per contro a Dio la legge dell'ordine, la logica dello spirito è una sola, tende ad essere una sola (la tradizione tende verso la storia), e dell'umana attività, dello spirituale procedere Iddio, se mai, è *fonte*, è come polla di fiume, sta lontano alle spalle, sta nemicamente dietro [...] noi, innanzi a Dio, fuggiamo e Dio paurosamente c'insegue.[8]

La guerra è per lui l'ultima possibilità di una vita carica di significato, l'ultimo disperato argine che il Codice, la *forma*, prova ad innalzare contro lo strabordante potere di un'esistenza che si è svelata in primo luogo contraddizione:

> Darò al Signore padrone degli spiriti, le genuflessioni e la lunga recitazione dei salmi: –Non permetterò che mi turbi nell'intimo mio. Mi difenderò contro Iddio; difenderò la mia terrena individualità contro la strapotenza invadente d'Iddio [...] ed avendo con me il mio codice, la giustificazione di un codice ordinato e bollato, ecco io vivrò tranquillo.[9]

Palazzeschi ha parlato di Serra soltanto una volta. È il 18 Settembre 1915, il cesenate è caduto combattendo sul Podgora e De Robertis vorrebbe, in suo ricordo, realizzare una raccolta di scritti da pubblicare su *La Voce*. È una delle poche volte che Palazzeschi abbandona la sua proverbiale mitezza, e la risposta è fulminante: "E della sua prematura perdita che debbo dire? Per conto mio questo bravo giovinotto sarebbe ancora vivo, non sono fra quelli che debbono battersi il petto".[10]

[8] G. Boine, *L'esperienza religiosa* (1911), *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, p. 137.

[9] G. Boine, "Conversione al codice" (1912), *Il peccato e altri scritti*, pp. 486-487.

[10] Riportato da E. Raimondi, *op. cit.*, p. 117.

Tale risposta è strettamente connessa alla scelta per la neutralità. È un principio di critica costante a qualsiasi ordine, uniformità, regolarità, sistema, che guida Palazzeschi verso il rifiuto della guerra. Ciò che a Boine si era rivelata come unica speranza di Verità è invece per Palazzeschi una sfacciata mortificazione della vita:

> Il giorno dopo incontrai per una via molti uomini vestiti dello stesso colore, con identiche scarpe e berretto, ugual numero di uguali bottoni all'identica giubba. Camminavano serrati l'uno all'altro con un certo modo di fare i loro passi ad un tempo come fossero stati un uomo solo. Non ci riuscivano ma quella era la loro mira, si capiva benissimo.
> –Che cosa sono? – domandai ad uno che come me si era fermato a guardarli.
> –Sono soldati. – Mi rispose quello con molta disinvoltura.
> –Ah! Soldati.
> –Sicuro.
> Se il mio piú intimo amico fosse stato fra quegli uomini e non mi fosse corso incontro certo io avrei dovuto faticare per ritrovarlo.[11]

La critica al meccanismo omologante si lega alla posizione anti-interventista difesa da Palazzeschi sulle pagine di *Lacerba*. L'"ideale di risolutezza e di combattività",[12] necessario all'opzione interventista, è direttamente apparentato al procedimento anti-relativistico adottato dagli uomini nei confronti della realtà:

> Quasi sempre taccio. I miei lunghi silenzi, mentre gli altri si arroventano in un ideale di risolutezza e di combattività, dimostrano assai bene la mia freddezza. Che cosa debbo fare? Debbo dimostrare quello che non sento? Debbo mettermi a sbraitare per non udire piú questo mio io che in quest'ora è piú scettico, piú ironico, piú amaro? (*id*.)

Il silenzio di Palazzeschi si configura anch'esso come opzione critica, opposizione all'affrettarsi degli uomini dietro valori astratti, al seguito di ideali che nascondono sempre un'ansia semplificatrice e dunque identitaria. È contro questa volontà tesa a serrare le fila di valori in realtà inesistenti che Palazzeschi muove il proprio inno alla *differenza*, facendosi alfiere di una visione tutta terrena del mondo, e dunque priva di gabbie calanti dall'alto e pretendenti, inglobando solo ciò che si piega all'*apriorismo* di cui sono portatrici, di dare del mondo una lettura integrale.

La proposizione continua della diversità che la natura propone si trasforma allora nell'elogio culturale dell'Altro, vale a dire della struttura Altra dell'esistenza, esaltata da un'apoteosi dell'eccezione che, lungi dal confermare la regola, ne decreta la totale vanità. Il movimento verso la contingenza non conduce alla passività nei confronti del reale, ma ad un'attitudine ipercritica tesa ad additare i tentativi di ridurre questa complessità:

[11] Aldo Palazzeschi, "Varietà", *Tutti i romanzi*, vol. I, pp. 1256-1257.
[12] A. Palazzeschi, aforismario *Spazzatura*, *ibidem*, p. 1311.

> E quando vengo per le vostre case trovo che avete le finestre le porte tutte compagne, le seggiole le chicchere, i bicchieri, i piatti, le forchette. Se vi dico che uno di essi à un bugnolo o una piccola venatura, mi fate il broncio come se v'avessi scoperto una magagna.[13]

La "piccola venatura" diventa allora emblema di un mondo restio a farsi contenere in prigioni concettuali, la cui ansia di perfezione si rivela ansia di semplificazione: tentativo di immortalare l'informe complessità della vita.

Il proposito pedagogico che Palazzeschi mette in atto va dunque ad attaccare implicitamente il modello "secondo" di realtà (o di seconda realtà) che gli uomini cercano invano di sovrapporre al primo, e lo denuncia come un'illusione.

Fattasi la contingenza (cioè la *possibilità*) forma filosofica dell'esistere, bisognerà liberare gli uomini da quel procedimento violento teso a produrre, nell'illusione dell'*essere*, classificazioni e identificazioni. La stessa chiamata a raccolta che la guerra reclamava rientrava, come esemplifica la metafora dei soldati, in tale proposito.

Ma ciò che qui interessava far notare era come, per tutti e tre gli autori, la guerra si presentò, fra le altre cose, come banco di prova in cui verificare il medesimo problema.

Bibliografia

BOINE, Giovanni, *Il peccato e le altre opere*. Parma, Guanda, 1971.
BOINE, Giovanni, *Il peccato e altri scritti*, ed. di Davide Puccini. Milano, Garzanti, 1983.
BOINE, Giovanni, *L'esperienza religiosa e altri scritti di filosofia e di letteratura*, ed. di Giuliana Benvenuti e Fausto Curi. Bologna, Pendragon, 1997.
BOINE, Giovanni, Emilio CECCHI, *Carteggio (1911-1917)*. Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1983.
PALAZZESCHI, Aldo, *Tutti i romanzi*, vol. I, ed. di Gino Tellini. Milano, Mondadori, 2002.
PAPINI, Giovanni, *Un uomo finito* (1912). Firenze, Vallecchi, 1974.
RAIMONDI, Ezio, *Un europeo di provincia: Renato Serra*. Bologna, Il Mulino, 1993.
SERRA, Renato, *Esame di coscienza di un letterato* (1915), ed. di Enzo Colombo. Bologna, Pendragon, 2002.

[13] A. Palazzeschi, "Varietà", *ibidem*, p. 1258.

Dino Buzzati e la guerra d'Etiopia

Valérie Joelle Kouam Ngocka
Université Catholique d'Afrique Centrale

Scrittore, giornalista, Dino Buzzati (1906-1972) fa parte degli intellettuali e talenti letterari che hanno segnato il periodo fascista. Quando, nel 1939, gli richiesero di andare a far l'inviato speciale per il *Corriere della Sera* in Etiopia, ne fu felice. In effetti già da qualche anno (la guerra era iniziata nel 1935) aveva il desiderio nascosto di andare in Abissinia anche se non ci sperava tanto come confermano le sue parole indirizzate all'amico Brambilla nella lettera del 19 gennaio 1936: "Che non ci fosse alcuna probabilità di andare in Africa per il *Corriere* lo sapevo benissimo anch'io. Su quelle che ci possono essere di un mio invio come ufficiale Barzini certo non può saper nulla".[1]

Sappiamo che il periodo di conquista e poi d'occupazione dell'Etiopia si situa tra 1935 e 1941. A febbraio del 1936, parla di nuovo del suo desiderio coll'amico, manifestando come una specie di scoraggiamento: "Di andare in Africa non ho piú speranza".[2] Finalmente, Buzzati fu mandato in Etiopia a fare il corrispondente nel 1939. Aveva già lavorato per il *Corriere della Sera* per undici anni. Buzzati conosceva già i metodi del giornale in quel periodo fascista e sapeva quali fossero le informazioni e notizie da mandare agli Italiani e quali no. Aveva il compito di saper filtrare e soprattutto doveva sottomettersi alla censura del suo direttore. Vediamo una delle tante lettere che scrisse al direttore del *Corriere della Sera* dall'Etiopia:

> sono rimasto parecchi giorni senza mandare niente, primo perchè sono stato fuori circa due settimane col IV gruppo cavalleria indigena, secondo perché un articolo scritto subito dopo il ritorno mi è stato censurato. Oggi ne mando uno con fotografie. [...] Il ministro Cobolli Gigli (il quale tra parentesi mi ha mandato un telegrama di ringraziamento per l'articolo sulla strada dancala) doveva inaugurare in questi giorni la strada stessa. Ammalatosi, ha rinviato il suo arrivo a metà agosto, cosí mi è stato detto. Non è improbabile che la sua venuta coincida col ritorno del Vicerè e che quindi Principe e ministro inaugurino insieme la strada. Per l'occasione sarà organizzata una speciale autocolonna, a dimostrare la rapidità e percorribilità della strada da parte di camión con rimorchi, anche in piena stagione delle piogge. Interessa al *Corriere* questo servizio?
> Le piogge vanno intensificandosi, il cielo è quasi sempre grigio, si ha voglia di bassopiano. Ma naturalmente subordino il progettato giro in Somalia alla Vostra

1 Dino Buzzati, *Lettere a Brambilla*, p. 234.
2 *Ibidem*, p. 236.

decisione sull'opportunità o meno di far servizio per l'inaugurazione della strada dancala.[3]

Il Direttore del *Corriere della Sera*, Aldo Borelli, gli ricorda con termini chiari quello che deve fare: "vi prego di essere sempre piú conciso e aderente alla realtà".[4] Gli chiedeva, come dice Marie Hélène Caspar: "fatti e non parole"(*id*). Aldo Borelli richiedeva degli articoli che " avrebbero dovuto presentare il nuovo Eldorado italiano, illustrare il 'sogno africano' di migliaia di persone, dimostrare la necessità per gli italiani di conquistarsi il famoso 'posto al sole': in una parola presentare la "nuova frontiera' dell'Italia" (*id*).

Sotto il profilo politico, la linea assunta dal *Corriere della Sera* era in sintonia col regime fascista. Quindi bisogna sempre tenere in conto che Buzzati scrisse gli articoli durante gli anni in cui il controllo della censura fascista si esercitava e doveva trovare un modo per informare gli Italiani senza far conoscere esattamente ciò che stava succedendo in Abissinia. Come se la cava il giornalista di Belluno? Come vengono presentati i fatti che succedono in Abissinia durante l'occupazione italiana?[5]

Dal soggiorno etiope di Dino Buzzati, sono risultati una moltitudine di articoli, tra i quali alcuni sono stati pubblicati ed altri no. Il nostro intento è quello di occuparci di alcuni articoli scritti[6] tra l'anno 1939 e l'anno 1940. Buzzati è un vero *reporter* perché si muove, va a cercare la gente, ricerca le notizie andando ad esplorare strade, quartieri: "Dalle prime esperienze di viaggio, ho l'impressione che nell'interno il materiale giornalistico sia inesauribile".[7] Viene a conoscenza degli eventi attraverso interviste, come ad esempio quella ottenuta dal Vicerè che gli permise qualche anno dopo (nel 1952) di scrivere l'articolo intitolato "Un'udienza". Ma il giornalista del *Corriere della Sera* cercava anche di inserirsi nell'ambiente da cui inviava notizie in Italia, si spostava nel paese: "partirò lunedí alla volta di Assab, per visitare la nuova strada attraverso la Dancalia; starò via, presumibilmente, una decina di giorni".[8] Il risultato di questi spostamenti fu l'articolo che scrisse, "Strada della Dancalia" pubblicato nel giornale milanese

[3] Lettera mandata il 29 luglio 1939 al Direttore del *Corriere della Sera*. Pubblicata in Marie Hélène Caspar: *L'Africa di Buzzati. Libia: 1933. Etiopia: 1939-1940*, p. 19. I testi buzzatiani citati vengono da questa fonte. Per le conoscenze precise sul periodo e la guerra d'Etiopia sono stati di utilità i testi di Enrica Bricchetto, *La verità della propaganda: il Corriere della Sera e la Guerra d'Etiopia*; Matteo Dominioni, *Lo sfascio dell'impero. Gli italiani in Etiopia 1936-1941*.

[4] Lettera inedita scritta il 31 maggio 1939, *ibidem*, p. 39.

[5] Per collocare correttamente Buzzati in questo delicato periodo, sono stati utili i seguenti testi: Andrea Oppo, *Buzzati e il "giornalismo fantastico". La storia di un giornalista fuori dal comune*; Yves Panafieu, *Janus: Propositions pour un décryptage sociologique et idéologique de l'œuvre de Dino Buzzati*.

[6] Marie Hélène Caspar ha pubblicato oltre le lettere, nella stessa raccolta, tutti gli articoli del periodo trascorso da Buzzati in Etiopia (74 articoli in totale tra Libia e Etiopia). Noi ci limiteremo all'analisi di alcuni articoli scritti durante il suo viaggio in Etiopia tra1939 e 1940.

[7] Lettera di Buzzati al direttore del *Corriere della Sera*, datata 3 maggio 1939.

[8] Lettera di Buzzati al prof. Marchiori datata 12 maggio 1939.

il 2 giugno 1939.[9] Leggendo questo articolo ci si rende conto che fa propaganda per il regime e cerca di attirare gli Italiani ad andare laggiú. Buzzati cerca di far vedere al lettore che in Abissinia gli Italiani che vogliono emigrare troveranno le stesse cose che ci sono in Italia. Prendiamo ad esempio l'articolo in cui vuole rassicurare le Italiane a proposito dei parti in Addis Abeba:

> C'è la convinzione diffusa che mettere al mondo una creatura a Addis Abeba sia un gravissimo rischio, che il clima sia nemico ai neonati, che la maggioranza delle donne italiane, nella prospettiva di un evento lieto, debba lasciare l'altopiano per raggiungere la Patria, molti continuano a ripetere cose del genere, tutti si fidano del sentito dire e ben pochi si curano di controllare quanto vi sia di vero. Qui ci vuole perciò una formale smentita: nascere a Addis Abeba (e su tutto il restante altopiano di quota analoga) non è difficile nè pericoloso. Iniziato che sia in Italia o sul posto, il periodo di attesa, per cosí dire, risulta nella madre assolutamente normale. E in barba alla depressione atmosferica, alle piogge grandi o piccole, alla cosidetta escursione termica, tutto al momento buono si risolve felicemente, senza un inconveniente in piú di quanto possa verificarsi a casa nostra. Non per niente le nascite di bimbi italiani a Addis Abeba sono in continuo aumento (alla Maternità in tutto l'anno scorso ne sono venuti alla luce 90 e ben 205 quest'anno, fino al 15 agosto) mentre si fanno sempre piú rare le madri che suggestionate dai soliti "competenti" vogliono trasferirsi in Italia.[10]

Leggendo i vari articoli, ci si rende subito conto che Buzzati fa un *reportage* in forma narrativa. Si ha come un passaggio dall'articolo del giornale al libro, al romanzo. Vediamo ad esempio l'articolo intitolato "Gibuti in letargo": " –un curioso sogno–, dice Salom, e intanto i due si siedono sulla soglia delle rispettive botteghe, sotto il portico calcinoso, nella strada completamente deserta".[11] In effetti, come dice Andrea Oppo, "i suoi articoli somigliavano piú a delle favole che a dei resoconti".[12] Buzzati rende accattivanti i dati reali sapendo usare e manipolare le forme del linguaggio, prende un fatto e cerca di trasformarlo in una storia. Verifichiamo quanto riferito in questo articolo:

> È giunta l'ora, comandante, di fare il vosto giro per l'accampamento. La notte è abbastanza avanti, tutto quello che c'era da fare è stato fatto, gli altri ufficiali sono già a dormire, ora che siete rimasto solo potete andare a salutare i vostri soldati.[13]

[9] Molte volte, i titoli degli articoli erano scelti non dal giornalista stesso, ma dal direttore.

[10] D. Buzzati, "Nessun pericolo a nascere in Addis Abeba. Con l'assistenza della 'Maternità' il bimbo inizia la sua carriera umana senza il minimo inconveniente", *Il Corriere della sera*, 3 settembre 1939.

[11] Articolo scritto da Buzzati, pubblicato sul *Corriere della Sera* del 7 maggio 1939.

[12] Andrea Oppo, "'Qualcosa era successo...' Per una lettura filosofica del giornalismo di Buzzati", *XÁOS*. *Giornale di confine*, Anno IV, N. 1 Marzo-Giugno 2005/2006.

[13] D. Buzzati, "A cavalo' Savoia le le cusciumbuia'!", *Il Corriere della Sera*, 15 agosto 1939.

Non sembra proprio che sia un articolo di giornale. Sembra che sia un racconto. Uno si potrebbe chiedere se Buzzati non stesse piuttosto scrivendo un romanzo. Attira il lettore e gli dà voglia di leggere perché lo porta via con la fantasia:

> Già si era arrivati qui a Gidda, dove non giungono strade nè piste per auto, già si stava piantando le tende e il buio si spandeva nel bosco insieme con i molti segreti della notte (*id*.).

Buzzati sa giocare e soffermarsi sulle sensazioni, le emozioni. Incuriosisce il lettore:

> aspettando che si facesse ancora piú scuro per giungere di sorpresa, tutti si appiattarono per terra e stettero zitti, solo i cavalli se ne restavano in piedi, movendo nervosamente la testa, quasi presentissero una cosa. Voci di uomini si udivano dall'altra parte, nel silenzio immenso, come se due o tre stessero cantando una nenia (*id.)*.

Poi parla anche della famiglia Savoia:[14]

> Tra gli Italiani che vivono nell'Impero ci sono molti nobili. Ce ne sono anzi moltissimi, e chi arriva quaggiú per la prima volta se ne stupisce. Due tre volte al giorno gli capita di sentire: "Non vi conoscete?... Il signor Tizio... il conte Tal dei Tali" (o barone o mrchese). Per di piú sono nomi bellissimi che risalgono alle Crociate ed oltre. [...]I nobili noi li credevamo, forse un po' ingenuamente, sempre in Italia, a trascinare una vita ermetica in cima agli scogli della loro grandezza superstite, ed eccoli invece trapiantati qui, come gli altri Italiani di stampo nuovo, anche loro in prima linea. C'è poco da dire. Che cosa li ha chiamati quaggiú? Indubbiamente hanno avuto il coraggio di rompere una tradizione che durava immutata da secoli, di chiudere finestre e porte dell'antica casa dove generazioni e generazioni erano nate, vissute e defunte, di mettersi la chiave in tasca e di andarsene seimila chilometri lontano, a ricominciare da capo.[15]

Nei suoi articoli, Buzzati interpreta in qualche modo la realtà, non ne fa solo un resoconto. Buzzati non vuole tanto abbellire le cose. Ciò che vuole è piuttosto comunicare con i suoi scritti una speciale e particolare carica emotiva che incrementi il senso dei suoi articoli e dei messaggi che vuole trasmettere. I *reportages* di Buzzati dall'Etiopia sul periodo d'occupazione ci mostrano anche il paese, la natura. Dopo aver aggiunto la fantasia, Buzzati ritorna alla realtà. Buzzati con i suoi scritti porta una specie di processo di costruzione sociale della realtà. Parla di città che esistevano veramente: "Combolcià in direzione di oriente [...] Tendahò, oggi famosissimo,

[14] Sette principi Savoia furono in Etiopia, chi crocerossina, chi ufficiale o al comando di una divisione. Vedere a riguardo: Filiberto di Savoia-Genova, *La prima divisione camicie nere '23 marzo', 'Implacabile'*; *Quaderni di Dottrina Fascista*; *Maria di Piemonte infermiera in Africa Orientale*; tutti editi nel 1937.

[15] D. Buzzati, "Nobili dell'Impero. Lavorando sodo, decine di coraggiosi titolati risuscitano il prestigio delle loro antiche casate", *Il Corriere della Sera*, 30 settembre 1939.

piccolo villaggio sulle sponde dell'Auasc" (*id.*). Buzzati conduce il lettore che probabilmente non ha mai visto l'Etiopia, a scoprire determinati luoghi e fatti:

> Qui ad Acachi parecchi mesi fa, alcuni uomini bianchi che avevano edificato strane costruzioni sul fianco della collina, fecero sapere che i neri e nere desiderosi di lavoro potevano trovare un posto e una discreta paga. Ai nativi presentatisi venne fatto fare, per prova, un ben curioso esercizio: in una specie di vasca metallica essi dovevano mestare e rimestare con le mani una pasta densa e biancastra di nessun apparente significato.[16]

Buzzati riesce senz'altro a descrivere i fatti, a contestualizzarli dando nomi e volti alle sue storie:

> Il primo che scorsero fu Eustachio Guaschino, di 49 anni, di Cagliano Monferrato. Si era nel maggio 1938. Una nuvola bianca si era formata sopra l'altopiano hararino; forse nel pomeriggio lassú sarebbe piovuto, ma sulla boscaglia batteva il sole.[17]

E poi, Buzzati usa il pronome 'noi' che permette al lettore di sentirsi parte dell'azione: "è bella come le nostre strade d'Italia, esattamente identica ai placidi asfalti delle nostre gite domenicali"[18].

Ci sono anche aspetti antropologici, geografici, sociali. Parla di Sardò, capoluogo dell'Aussa situato in una pianura sabbiosa che gli Italiani avevano occupato nel 1936:

> Era già notte quando l'ingegnere Raffa partí in automobile da Assab verso l'interno. Raffa dirige i lavori della strada imperiale della Dancalia per il tratto dal mare a Sardò.[19]

Per concludere diremo che attraverso i suoi *reportages*, lo scrittore-giornalista mescola finzione e realtà per sfuggire alla censura. La lettura dei suoi scritti sull'occupazione italiana dell'Etiopia è interessante in quanto consente di aver notizie, imparare molte cose sulla situazione sociale, sul paesaggio e su altri fatti dell'Abissinia di quell'epoca. Scatta subito negli articoli di Buzzati, l'orgoglio d'appartenenza alla nazione italiana per la quale fa la propaganda ed a cui fa continuamente riferimento. L'altro aspetto che caratterizza gli articoli di Buzzati sull'occupazione italiana in Abissinia è senz'altro il tono razzista, la maniera negativa e poco onorevole con cui rappresenta gli ascari e tutti quelli che non sono Italiani.

[16] D. Buzzati, "L'Acachidinamòn. Si impara a rimestare una pasta densa e biancastra, senza agitarla, nè farla schizzare intorno, Acachi (Scioa)", *Il Corriere della Sera*, 30 marzo 1940.

[17] D. Buzzati, "Nelle terre dell'Impero. Lavoro di pionieri. Nel cuore di una boscaglia c'è una fornace: tre uomini fabbricano mattoni", *Il Corriere della Sera*, 19 dicembre 1939.

[18] D. Buzzati, "La strada della Dancalia. Vittoria sull'inferno", *Il Corriere della Sera*, 2 giugno 1939.

[19] D. Buzzati, "Notte dancala con ingegnere e gattopardo", *Il Corriere della Sera*, 14 giugno 1939.

Bibliografia

BRICCHETTO, Enrica, *La verità della propaganda: il Corriere della Sera e la Guerra d'Etiopia*. Milano, Unicopli, 2009.
BUZZATI, Dino, *Lettere a Brambilla*. Novara, De Agostini, 1985.
BUZZATI, Dino, "Gibuti in letargo", *Il Corriere della Sera,* 7 maggio 1939.
BUZZATI, Dino, "La strada della Dancalia. Vittoria sull'inferno", *Il Corriere della Sera*, 2 giugno 1939.
BUZZATI, Dino, "Notte dancala con ingegnere e gattopardo", *Il Corriere della Sera*, 14 giugno 1939.
BUZZATI, Dino, "A cavalo' Savoia le le cusciumbuia'!", *Il Corriere della Sera*, 15 agosto 1939.
BUZZATI, Dino, "Nessun pericolo a nascere in Addis Abeba. Con l'assistenza della 'Maternità' il bimbo inizia la sua carriera umana senza il minimo inconveniente", *Il Corriere della sera*, 3 settembre 1939.
BUZZATI, Dino, "Nobili dell'Impero. Lavorando sodo, decine di coraggiosi titolati risuscitano il prestigio delle loro antiche casate", *Il Corriere della Sera*, 30 settembre 1939.
BUZZATI, Dino, "Nelle terre dell'Impero. Lavoro di pionieri. Nel cuore di una boscaglia c'è una fornace: tre uomini fabbricano mattoni*", Il Corriere della Sera*, 19 dicembre 1939.
BUZZATI, Dino, "L'Acachidinamòn. Si impara a rimestare una pasta densa e biancastra, senza agitarla, nè farla schizzare intorno, Acachi (Scioa)", *Il Corriere della Sera*, 30 marzo 1940.
CASPAR, Marie-Hélène, *L'Africa di Buzzati*. *Libia: 1933, Etiopia: 1939-1940*. Paris, Université Paris X/Nanterre, Centre de Recherches Italiennes (C.R.I.X), 1997.
DOMINIONI, Matteo, *Lo sfascio dell'impero. Gli italiani in Etiopia 1936-1941*. Roma/Bari, Laterza, 2008.
Maria di Piemonte infermiera in Africa Orientale. Pagine di diario. Milano, Mondadori, 1937.
OPPO, Andrea, *Buzzati e il "giornalismo fantastico". La storia di un giornalista fuori dal comune*. Bologna, Il Mulino, 2002.
PANAFIEU ,Yves, *Janus: Propositions pour un décryptage sociologique et idéologique de l'œuvre de Dino Buzzati*. Paris, Association Internationale des Amis de Dino Buzzati, 1989.
Quaderni di Dottrina Fascista. A cura della Scuola di Mistica, Milano, 1937.
SAVOIA-GENOVA, Filiberto di, *La prima divisione camicie nere '23 marzo', 'Implacabile'*. Milano, Bompiani, 1937.

Bibliografia Informatica

OPPO, Andrea, "'Qualcosa era successo...' Per una lettura filosofica del giornalismo di Buzzati", *XÁOS*. *Giornale di confine*, Anno IV, N.1, marzo-giugno 2005/2006 URL. giornalediconfine.net/n_4/11.htm

Le donne ebree nel romanzo *La Storia* di Elsa Morante

Mariapia Lamberti
Universidad Nacional Autónoma de México

Quando nel 1974 uscí per Einaudi il lungo romanzo di Elsa Morante *La Storia*, non mancarono polemiche. Ma, piú che polemiche, furono opinioni radicali e opposte in estremo: chi avrebbe voluto condannare il romanzo a una *damnatio memoriae* assoluta, distruggendone gli esemplari fino all'ultimo, chi lo esaltava considerandone la lettura una esperienza vitale fondamentale e senza paragone.

Irregolare e caotico a momenti nel suo sviluppo, niente "letterario" come era sempre stata l'abitudine per l'intensa scrittrice (che un critico della taglia di Alfonso Berardinelli considera l'unica vera autrice di romanzi in Italia), *La Storia* era allora, ed è rimasto probabilmente, l'ultimo romanzo di testimonio nel periodo della posguerra. Nell'anno successivo, 1975, vide la luce dopo piú di 20 anni di stesura e rifacimenti, *Horcynus orca*, di Stefano D'Arrigo, romanzo di guerra anch'esso, ma di una estrema liricità, poema in prosa la cui estensione assai fuori delle "misure" tipiche del romanzo italiano, e quasi doppia del romanzo della Morante, ha la funzione di avvolgere e immergere il lettore in quella allegorica discesa agli Inferi che ne è la vera sostanza.

Horcynus orca, per quanto di difficile comprensione –o forse, diremmo maliziosamente, proprio per questo– tanto linguistica come di contenuti, suscitò solo inneggiamenti e stupore. Dichiarato un capolavoro senza obiezioni, restò sepolto –forse dimenticato– nella schedatura ufficiale della Letteratura Italiana con maiuscola.

Ma *La Storia* no. La sua presenza non ha smesso di determinare analisi e commenti. Quella maiuscola inquietante sulla parola comune, maiuscola che non risponde a un capriccio editoriale, ma al significato profondo di tutto ciò che si narra all'interno del romanzo, ci rende subito coscienti che è un libro che vuole portarci a una riflessione profonda sulla corrente turbinosa che ci trascina e travolge.

Già Miguel de Unamuno aveva coniato il termine *intrahistoria*, o per meglio dire ne aveva precisato il concetto, e lo aveva esemplificato letterariamente col suo romanzo *Paz en la guerra*. Se in un primo momento aveva specificato il termine, con una vertente romantica, come la pervivenza perenne e immutabile degli usi e tradizioni popolari nel sottosuolo delle vicende che configurano la Storia, se lo aveva definito come il fondo profondo del mare, dove si gesta e si svolge la vita in contrasto con la superficie appariscente e ondosa; se aveva identificato la intrastoria con la calma vita contadina:

> Penetrad en uno de esos lugares o en una de las viejas ciudades amodorradas en la llanura, donde la vida parece discurrir calmosa y lenta en la monotonía de las

> horas, y allí dentro hay almas vivas, con fondo transitorio y fondo eterno, y una intrahistoria castellana[1]

successivamente, come anche coloro che vennero dopo –e tra essi ricordiamo anche Carlo Gonzburg, col suo concetto di micro-storia– aveva sottolineato le conseguenze su coloro che la Storia non la fanno ma la subiscono, delle decisioni prese dall'alto, da coloro il cui nome prima appare sui giornali, e poi nei libri di Storia. La conseguenza, per essere piú chiari, della guerra dei grandi sulla vita di pace dei piccoli, per parafrasare il titolo del romanzo di Unamuno, o della Storia con la maiuscola sulla storia minuscola, per ampliare il titolo della Morante.

Il romanzo ha come filo conduttore la vita e la morte precoce di un bambino (Elsa Morante è forse l'unico scrittore di bambini della nostra letteratura), frutto di un abuso da parte di un giovanissimo soldato tedesco –vittima innocente anch'esso delle violenze dei grandi della terra, destinato a una morte precoce– su una donna italiana che non è, perché non si sente piú, giovane. Questo gesto di violenza, pur non privo di un momento patetico, in cui si intuisce l'incontro di due solitudini ugualmente degne di pietà, è preceduto da un lungo preambolo in cui si narrano gli antecedenti non solo della madre del bambino che nascerà, ma della generazione anteriore. E lí si rivela qualcosa che si definisce come un segreto, perché in segreto si era sempre mantenuto: la madre della donna violentata era ebrea.

Inizia cosí un tema parallelo, o per meglio dire intrecciato (perché *La Storia* è un romanzo-tessuto, con innumeri fili che si intrecciano a costituire l'arazzo, cosí come la intrastoria collettiva e molteplice che si intesse con la Storia lineare e cronologica). È il tema degli ebrei e della atroce persecuzione che a partire dal 1938 divenne ufficiale in Italia dopo l'alleanza tra Hitler e Mussolini. Ed è una visione, quella della Morante, centrata principalmente sulle donne, come protagoniste prototipiche della intrastoria, come le eterne vittime cui la posizione nella società non permetterebbe neppure di contare fra i carnefici.

Nora o Eleonora, la madre di Ida, la protagonista, trascorre la sua vita nascondendo e vergognandosi della sua condizione di ebrea ("però lei non voleva farlo sapere a nessuno", p. 22[2]). Già dalla presenza di questa donna, la condizione di ebraismo non si presenta come un fattore religioso, ma come un fattore etnico (e evito in questo momento il sinonimo "razziale" carico di significati sinistri che si riveleranno in un secondo momento). Nora non è religiosa, e il marito, anarchico e anticlericale, considera la religione come l'antonomastico oppio dei popoli. Però è lei che decide il battesimo cattolico dell'unica figlia; indifferente alla religione anch'essa, Ida si sposerà peraltro in chiesa: per il solito rispetto della gente e anche dello sposo: il quale, indifferente per suo conto alle religioni, "non doveva però, nemmeno lui, mai conoscere il segreto di Nora Almagía" (p. 35).

[1] Miguel de Unamuno, *Sobre el casticismo*, p. 56.
[2] Elsa Morante, *La Storia*, p. 22. D'ora innanzi si menzioneranno solo le pagine delle citazioni.

Già da questo inizio, si delineano due aspetti fondamentali nel romanzo: l'ebraismo vissuto come *segreto*, la religione cristiana solo intesa utilitariamente come copertura, come esteriorità. Il sacramento d'entrata della religione cristiana, il battesimo, non verrà mai impartito al piccolo Useppe, il fulcro di tutta la narrazione, e, come vedremo, verà impartito invece due volte, e senza consenso esplicito dell'interessata, debole di mente, e quindi con duplice sacrilegio, solo a Vilma, personaggio del quale parleremo tra poco; degradandosi quindi a rito senza importanza.

Ida poco a poco prende il sopravvento nell'economia della narrazione, come protagonista centrale, anche per il procedere cronologico della stessa; e questa sua condizione di figlia di ebrea, inizia ad essere il fulcro dei suoi pensieri e timori. Come la madre Nora, che cade in una forma di terrore ossessivo per il timore del censimento nazionale degli ebrei, che la porterà a una morte involontaria e poetica nel mare, e considera il suo ebraismo "il proprio segreto fatale, sempre da lei nascosto come un'infamia" (p. 47), cosí Ida eredita i timori materni: "Fu come se le ossessioni di Nora, sciamando in tumulto alla sua morte, fossero venute a nidificare dentro la figlia" (p. 57). Ida teme rappresaglie statali e nasconde il suo "mezzosangue" (p. 55), alterando persino l'accento del cognome della madre (da Almagía a Almagia) perché non si identifichi come nome ebreo; ma d'altra parte sente come un'attrazione invincibile e fatale verso il mondo degli ebrei, comincia a frequentare il Ghetto di Roma (dove parla famigliarmente con altre donne, perché ha, come ci dice la narratrice, "occhi semiti" [p. 58] anche lei); ricorda, in momenti tragici, i versi del Cantico dei Cantici che le recitava la madre; e quando è il momento di dare alla luce quel figlio della prepotenza disperata, quel figlio nascosto, si rifugia da una levatrice ebrea in Ghetto.

È questo il terzo personaggio importante tra le donne ebree che costellano la narrazione di Elsa Morante. Noi lettori la conosciamo come Ezechiele, perché "nei sopraccigli folti, nel naso robusto e arcuato, nei grossi piedi e nella grandezza del passo; e perfino nel modo di portare il suo berrettuccio bianco di cotone sui capelli grigi e riccioluti – ricordava una stampa del profeta Ezechiele" (p. 93).

Costei è l'unico personaggio del romanzo (ma fa una strana impressione definire con questo termine che indica finzione una storia che ci si presenta con tutti i parametri della realtà) che applica quella che noi cattolici definiamo come "carità cristiana". Non un solo personaggio ufficialmente cristiano pare ricordarsene, non uno solo dei personaggi che sfilano sotto i nostri occhi, senza distinzione di appartenenza, applica questo mandato divino della solidarietà fra esseri umani, se non la levatrice Ezechiele. Accoglie Ida, la ospita, le cede il suo letto, la aiuta a partorire, la assiste economicamente, si incarica di registrare il bimbo, di dargli una presenza nel mondo. È la parabola del Samaritano che si incarna in lei.

È in questo momento che Ida si pone il dilemma della cristianizzazione del figlio; e la sua riflessione sintetizza tutto quello che abbiamo visto finora: "si domandava se dovesse far battezzare il neonato, per difenderlo meglio dlla lista degli

impuri; ma l'idea di portarlo dentro una chiesa le ripugnava troppo, come un tradimento estremo contro il povero quartiere dei paria ebrei" (p. 98). Definisce nella sua mente come *impuri* i suoi figli solo per quel quarto di sangue semitico, come al momento del terrore del censimento, ereditato dalla madre, li aveva ripensati come *ibridi* (p. 67). Ma la sua appartenenza, la sua lealtà è ormai con il Ghetto.

E qui incontriamo un altro personaggio femminile importante in questo panorama intrastorico, un personaggio che abbiamo già menzionato. Nel Ghetto si aggira a volte una donna povera di mente, amante dei gatti randagi (a cui dà nomi rimbombanti) e randagia ella pure, dedita a lavori pesanti, "come un facchino" (p. 60). Vilma ha nell'economia del romanzo il ruolo di Cassandra. È l'unica che sa, che ripete quello che ha udito, profetizzando la sciagura alla quale nessuno crede, anche se quelle stesse voci circolano da varie parti. La sua povertà di mente la rende ricettacolo di ispirazione senza l'intralcio della razionalità. Ma nessuno le crede, come è proprio di Cassandra, facendo quindi rientrare la tragedia che si approssima nel rango della fatalità ineludibile, che anche se prevista non si può evitare. Ha due informanti che nel testo hanno il nome misterioso della *Monaca* e la *Signora*. Non fanno parte quindi del mondo del Ghetto. E la salveranno: Vilma sfugge alla deportazione grazie alle sue misteriose protettrici: che violeranno però la sua anima battezzandola senza esplicito consenso, e senza sapere che un analogo procedimento, ugualmente abusivo, era già stato effettuato anni prima. Il piccolo Useppe, simbolo dell'innocenza primigenia, travolto da forze immani piú grandi di lui, non ha bisogno di cristianizzazione per essere figlio di Dio. Vilma, anima 'semplice', pro-fetizza, parla prima dei fatti in nome di tutti, e si eleva ben piú in alto di coloro che credono piú alla ritualità che allo spirito, e pensano che basti un battesimo non voluto per cambiare la sorte di un'anima.

E viene, nel trascorso del romanzo, lungo com'è lunga la vita, come furono lunghi quegli anni di tragedia, il vergognoso tradimento del 16 ottobre del '43, e la scena piú tremenda e indimenticabile.

La Signora Di Segni è il personaggio culmine, il vertice e il climax di questo mondo desolatamente intrastorico, senza possibilità di incidere sulle circostanze avverse, che ha solo la capacità di affrontare e accettar eroicamente l'incomprensibile ingiustizia patita: nella stazione Tiburtina i vagoni-bestiame sigillati attendono la partenza verso la morte degli ebrei di Roma che hanno pagato un riscatto ingannatore.[3] La Signora Di Segni ha cercato invano tutto il giorno la sua famiglia, e ora sa che è là dentro e grida: "Io puro sò giudia! Vojo montà pur'io su questo treno!" (p. 245). Parla in romanesco, per sottolineare l'assurdità di una discriminazione che arriva fino allo sterminio, contro chi condivide la terra natale e l'idioma. E finalmente, dato che nessuno l'ascolta, chiama col loro nome i responsabili di questo scempio: "Nun ce sta gnisuno qua? Io so' giudía! So' giudía!

[3] Si era dato a intendere alla comunità ebraica del Ghetto, che pagando con 50 chili d'oro, non ci sarebbe stata deportazione. I 50 chilogrammi vennero riuniti, e quella notte del 15 ottobre tutti andarono a dormire abbastanza tranquilli. Tra le 5 e le 6 del mattino venne la retata.

Devo partí pur'io! Aprite! Fascisti! FASCISTI! aprite!"[4] (p. 246). Non c'era bisogno di spiegazione, ma Elsa Morante la vuole dare comunque: "Gridava *fascisti* non nel senso di un'accusa o di un insulto, ma proprio come una qualificazione interlocutoria naturale" (*id.*). Quello che importa nell'economia della narrazione, è questa proclamazione semplice a gola spiegata, di quello che Nora e Ida avevano nascosto con ogni mezzo.

In questa scena non veniamo informati della sorte della Signora Di Segni, non sappiamo neppure se i fascisti le hanno aperto le porte del vagone dove sta suo marito e la nuora incinta, e tutti i suoi. Ma in questa stessa circostanza, Ida, che si trova in direzione della stessa stazione, con in braccio il suo piccolo Useppe, a lato della Di Segni, le bisbiglia all'orecchio: "io pure sono ebrea". Lo dice "parlando a voce bassissima" (p. 242), in italiano, come contrappeso con il grido straziante e dialettale che di lí a poco lancerà la Di Segni per cercar di ottenere la stessa sorte dei suoi. È l'attestato di appartenenza, la scelta risolutiva della protagonista, debole, fragile, pavida fino all'ossessione.

Ida continuerà a vivere e a temere, a considerare il suo semi-giudaismo sempre piú come una "colpa", a "paventare" (il verbo è della Morante) il riincontro con la Di Segni per quel bisbiglio di frase. E lo sapremo molto piú avanti, in un resoconto quasi freddo e numerico dei morti di quel treno: 200 considerati atti al lavoro e destinati a una morte lenta, 850 mandati a morte subito perché vecchi, o bambini, o deboli. E l'apparente distacco aumenta l'orrore, in quella enumerazione di nomi: "Fra di loro [i morti nella camera a gas all'arrivo a Auschwiz] c'erano Settimio e Celeste Di Segni, insieme coi loro nipoti Manuele, Esterina e Angelino. E c'era pure, di nostra conoscenza (insieme con la merciaia Signora Sonnino, e con l'autore del messaggio a 'Efrati Pacificho') l'omonima di Iduzza: Ida di Capua, ossia la levatrice Ezechiele" (p. 311). Cosí sappiamo della morte anche di questo personaggio cosí caro al lettore. E il capitolo si conclude con questa frase tremenda eppur vera: "Di tutti quei morti, i piú fortunati furono di certo i primi 850. La camera a gas è l'unico punto di carità, nel campo di concentramento" (p. 312).

Cosí, a metà del romanzo, si conclude la vicenda ebrea, e il tema dell'ebraismo di Ida, coi suoi terrori, seguirà ancora per poco, fino a quando il figlio Nino, il legittimo che morirà vittima dei suoi entusiasmi e ambizioni senza controllo, le getterà in faccia con tono divertito, già dopo la fine delle persecuzioni: "Lo sai che m'hanno detto, a' mà? [...] Che tu SEI GIUDÍA! [...] Eh, da mó che ce lo sapevo a' mà! Quarcheduno qua de Roma me l'ha detto [...]". Tutto si sgonfia, tutto perde importanza: "A' mà!! Che stiamo ancora ai tempi de Ponzio Pilato? Che fa, se sei giudía?" (p. 356).

Solo i morti restano.

[4] Morante usa varie volte frasi o parole in maiuscola, per sottolinearne l'importanza o il tono di voce. Rispettiamo questa grafia nelle citazioni, anche se oggi è editorialmente castigata, come la rispetta Einaudi.

Però soffermiamoci su un dettaglio di quanto abbiamo citato nel resoconto dei morti: quell'espressione a livello di narratore "E c'era pure, *di nostra conoscenza* ..."

La forma di narrare di Elsa Morante è parte fondamentale in questo affresco dei disastri della guerra. La narrazione risponde superficialmente ai canoni letterari che ci fanno identificare il "narratore in terza persona": si descrivono non solo le azioni e le vicende, ma i pensieri, le intenzioni, le sensazioni, i sintomi, e persino i sogni di tutti i personaggi. La sintomatologia della nevrosi e dell'epilessia, di cui soffrono le tre generazioni: Nora, Ida e Useppe, che ne soccomberà, ricordano la descrizione della crisi del gran male che ci dà Dostojevsky. Però c'è una costante inquietante in questa visione onnisciente. Improvvisamente la voce narrativa –che non possiamo in questi casi non considerare la voce dell'autrice, anche perché, quando la sintassi della frase lo esige, il narratotore si identifica al femminile– interloquisce per darci in forma implicita la nozione che la storia che ci narra è reale, che lei ne è stata testimone, o che ne ha raccolto i dettagli da testimoni presenziali o protagonisti. E usa spesso il noi, involucrando se stessa e il lettore.

Scegliamo a caso qualcuna di queste frasi: "A ben piú lunghe assenze lui [parla di Nino] *ci* aveva abituati...."; "...il *nostro* Useppe non era piú riconoscibile..." (p. 462); "Vilma [...] era sfuggita alla cattura [...] e anzi di lei si racconta un episodio del quale *ho udito* diverse varianti..." (p. 478). E all'inizio del romanzo, parlando di Useppe e della sua precocità, ci dice una frase rivelatrice: "io stessa stenterei a crederci, *se non avessi diviso*, in qualche modo, *il suo destino*" (p. 106). I personaggi dunque, ci dice l'autrice, sono reali, anche se lei ce li descrive da dentro, da sempre, da altrove, in una forma che non può corrispondere a un'esperienza reale.

Gli esempi nel testo si possono trovare dal principio alla fine. È una tecnica che ci fa pensare a Dante, che nella *Divina commedia* menziona molte volte al suo lettore il momento della scrittura e gli effetti che su di lui fa la memoria di quanto visto e vissuto nel suo "viaggio" per dargli mentre legge la sensazione della veridicità di quanto narrato. Ma la sua Commedia è *divina* perché il Bene e il Male si trovano nettamente separati e assoluti. Nella commedia umana che ci presenta Morante, come succede su questa terra non vi sono separazioni tra il bene e il male, imbricati in forma irrisolvibile. Le sue intromissioni in prima persona ci danno quella dimensione della realtà che serve a farci vivere quanto narrato senza la possibilità di astrarcene, di farci pensare che la tragedia di cui prendiamo atto, altro non è che una finzione letteraria.

Bibliografia

MORANTE, Elsa, *La Storia*. Torino, Einaudi, 1974.
UNAMUNO, Miguel de, *Sobre el casticismo*. Mardrid, Espasa-Calpe, 1972 (1895).

Bambini in guerra: dal piccolo alpino a Pin

Paola Moscarelli
Loyola Marymount University

Raccontare l'esperienza della guerra attraverso il punto di vista di un personaggio bambino è una scelta stilistica che appartiene ai due testi letterari pubblicati nella prima metà del Novecento qui presi in esame: *Il sentiero dei nidi di ragno* di Italo Calvino del 1947 e *Piccolo alpino* di Salvator Gotta del 1926. Entrambi gli scrittori hanno combattuto in una guerra mondiale e negli anni successivi alla fine del conflitto hanno scritto un romanzo attraverso il quale rielaborare in forma narrativa gli eventi storici ai quali avevano partecipato. Entrambi hanno posto al centro della narrazione un protagonista bambino attraverso il quale filtrare l'esperienza vissuta: Gotta come sottotenente negli Alpini nella Prima Guerra Mondiale e Calvino come partigiano nella Resistenza.

Dalle ceneri della Grande Guerra Salvator Gotta ha creato il personaggio di Giacomino Rasi, un bambino di dieci anni, che da un punto di vista ideologico incarna in sé senza soluzione di continuità gli ideali risorgimentali, quelli irredentisti e nazionalisti, e l'ideologia fascista ormai al governo del paese. Secondo le intenzioni dell'autore, l'eroe fanciullo Giacomino avrebbe dovuto rappresentare un modello di riferimento per le nuove generazioni di italiani. Alla fine del romanzo quando il piú giovane alpino d'Italia riceve la medaglia d'oro al valore dalle mani del re, Gotta rompe la quarta parete e si rivolge direttamente ai suoi lettori esortandoli a seguire l'esempio del suo protagonista:

> Fanciulli d'Italia che avete seguito le vicende di Giacomino Rasi [...] Giacomino ha smesso da un pezzo di fare la Guerra, è un bravo ragazzo che studia e obbidisce e ama i suoi genitori. Sarà certo domani un cittadino esemplare. Vorrei che lo imitaste, o Fanciulli d'Italia. Vorrei che lo imitaste ora, in pace, studiando disciplinati obbedienti, pronti sempre a seguire l'esempio della sua generosità, del suo ardire e del suo spirito di sacrificio, quando la Patria in pericolo avesse bisogno di voi.[1]

Dalle ceneri della Seconda Guerra Mondiale Italo Calvino ha creato il suo personaggio di bambino di strada, compiendo un'operazione di decostruzione e demistificazione di quella costruzione mitopoietica operata nei confronti dell'infanzia che, avviata dalla propaganda negli anni precedenti alla Grande Guerra, era stata portata alle sue estreme conseguenze durante il ventennio fascista. Protagonista del romanzo di Calvino è Pin, un bambino di circa dieci anni la cui funzione

[1] Salvator Gotta, *Piccolo alpino*, p. 190.

è quella di filtrare e raccontare nella rappresentazione letteraria il momento storico legato all'occupazione nazi-fascista e alla guerra di liberazione. È un Lazarillo De Tormes dei tempi moderni, picchiato e usato da quegli adulti che invece dovrebbero proteggerlo. Come Lazarillo impara presto il mestiere di vivere e ad arrangiarsi da solo.

Nella prefazione del 1964 Calvino riconosceva nel complesso di inferiorità provato da Pin nei confronti degli adulti il suo stesso senso di inferiorità di giovane borghese nei confronti della lotta partigiana. Per costruire la sua storia era partito da un bambino di strada, da lui stesso definito simbolicamente come un'immagine di regressione, ed era giunto alla creazione dei personaggi del distaccamento partigiano del Dritto, i suoi antieroi. In questa rappresentazione di un'umanità emarginata e dimenticata Calvino riconosceva alla sua prima opera una vitalità rimasta invariata a distanza di quasi vent'anni dalla pubblicazione:

> Il sentiero dei nidi di ragno è nato da questo senso di nullatenenza assoluta, per metà patita fino allo strazio, per metà supposta e ostentata. Se un valore oggi riconosco a questo libro è lí. L'immagine d'una forza vitale ancora oscura in cui si saldano l'indigenza del "troppo giovane" e l'indigenza degli esclusi e dei reietti.[2]

Lo sguardo dal basso del personaggio infantile, la sua percezione della realtà, la sua spontanea vitalità e la sua conseguente frustrazione in contrasto con le regole del mondo adulto, la sua intrinseca purezza, avevano fornito allo scrittore il tono giusto per raccontare la propria esperienza nella Resistenza evitando i toni retorici di carattere celebratorio. Pin è un bambino che vive un'infanzia molto diversa da quella del suo autore, di famiglia intellettuale e borghese. La sua infanzia assomiglia piuttosto a quella degli altri bambini di strada che negli stessi anni del dopoguerra popolano i film neorealisti di Rossellini e De Sica. Per il suo personaggio bambino, Calvino aveva scelto un nome breve, inusuale, composto da una sola sillaba. Per lo scrittore la ricerca di un nome per un nuovo personaggio non era mai un processo casuale ma contingente alla creazione del personaggio stesso:

> Io credo che i nomi dei personaggi siano molto importanti. Quando, scrivendo, devo introdurre un personaggio nuovo, e ho già chiarissimo in testa come sarà questo personaggio, mi fermo a cercare alle volte anche per delle mezz'ore, e finché non ho trovato il nome che sia il vero, l'unico nome di quel personaggio, non riesco ad andare avanti. [...] Io credo che i nomi anodini siano astratti: nella realtà si trova sempre un sottile, impalpabile, talora contraddittorio rapporto tra nome e personaggio, *cosicché uno è sempre quel che è piú il nome che ha*, nome che senza di lui non significherebbe nulla, ma legato a lui acquista tutto un significato speciale, ed è questo rapporto che lo scrittore deve riuscire a suscitare per i suoi personaggi.[3]

[2] Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, p. 23.
[3] I. Calvino, "Personaggi e nomi", *Saggi*, Tomo II, pp. 1746-1747.

Beno Weiss sottolinea nella scelta dei nomi monosillabici da parte di Calvino, l'influenza di autori di lingua inglese dell'Ottocento quali Kipling, Dickens, Stevenson, Twain, Conrad, diventati parte del canone letterario dei giovani lettori già agli inizi del secolo scorso: "The selection of monosyllabic names in *The Path of the Spider Nest* like Kim and Pin, clearly is determined by other well-known literary names such as Pip, Kim, Jim, Tom, Tim, Huch, Joe, Nick, found in American and English literature".[4] A questa lista si potrebbe aggiungere il nome Pym anche solo per l'assonanza fonetica, dall'omonimo romanzo di Edgard Allan Poe presente tra le letture giovanili dello scrittore cosí come da lui stesso ricordato: "Tra i titoli dorati dei dorsi allineati sullo scaffale scelsi *Gordon Pym* e fu tra le esperienze piú emozionanti della mia vita: emozione fisica, perché certe pagine mi fecero letteralmente paura, ed emozione poetica, come richiamo di un destino".[5]

Sempre nella prefazione all'edizione del 1964, Calvino sottolineava l'importanza delle letture fatte in gioventú per la sua formazione intellettuale e artistica. Tra le opere letterarie che lo avevano ispirato per il suo primo romanzo citava *L'isola del tesoro* da cui aveva ripreso la tecnica di rappresentare il mondo adulto attraverso il punto di vista di un bambino:

> In gioventú ogni libro nuovo che si legge è come un nuovo occhio che si apre e modifica la vista degli altri occhi o libri-occhi che si avevano prima, e della nuova idea di letteratura che smaniavo di fare rivivevano tutti gli universi letterari che m'avevano incantato dal tempo dell'infanzia in poi [...]. Cosicché, mettendomi a scrivere qualcosa come *Per chi suona la campana* di Hemingway volevo insieme scrivere qualcosa come *L'isola del tesoro* di Stevenson.[6]

Secondo Lucia Re il monosillabo Pin invece alluderebbe al *Pinocchio* collodiano del quale il protagonista de *Il sentiero* sembra condividere desideri e comportamenti affini.[7] Lo stesso Calvino nella intervista rilasciata a Maria Corti nel 1985 aveva parlato di *Pinocchio* come di un modello esemplare di narrazione ed era tornato a sottolineare l'importanza delle letture giovanili nella propria formazione:

> Tentare la ricostruzione di una biblioteca genetica vuol dire risalire rapidamente ai libri d'infanzia: ogni elenco credo deva cominciare da *Pinocchio* che ho sempre considerato un modello di narrazione [...]. Se una continuità può essere ravvisata nella mia prima formazione –diciamo tra i sei e i ventitré anni– è quella che va da *Pinocchio* ad *America* di Kafka [...]. L'elemento unificante potrebbe essere definito cosí: avventura e solitudine di un individuo sperduto nella vastità del mondo, verso una iniziazione e autocostruzione interiore. Ma gli elementi

[4] "La scelta di nomi monosillabici ne *Il sentiero dei nidi di ragno* come Kim o Pin è determinata da altri ben noti nomi letterari quali Pip, Kim, Jim, Tom, Tim, Huck, Joe, Nick che si trovano nella letteratura anglo-americana". Beno Weiss, *Understanding Italo Calvino*, p. 13.

[5] Silvio Perrella, *Calvino*, p. 175.

[6] I. Calvino, *op. cit.*, p. 18.

[7] Cfr. Lucia Re, *Calvino and The Age of Neorealism: Fables of Estrangement*, p. 201.

> che contribuiscono a costituire un mondo poetico sono tanti; d'ognuno d'essi possono ritrovarsi le fonti precise in qualcuna delle letture giovanili.[8]

Il nome monosillabico Pin è presente anche nel romanzo di Gotta. Infatti è il nome del cane San Bernardo che accompagna Giacomino Rasi in gran parte delle sue avventure di guerra. Questa curiosa coincidenza invita ad approfondire il confronto tra i due protagonisti bambini. In *Perché leggere i classici* Calvino ha scritto sulla funzione esercitata dai classici della letteratura anche quando "si nascondono nelle pieghe della memoria mimetizzandosi da inconscio collettivo o individuale".[9] In quanto all'uso del termine "classico" lo scrittore dichiarava di non aver bisogno di giustificarsi se lo adoperava senza fare distinzioni d'antichità, di stile, d'autorità, suggerendo cosí un uso piú ampio del termine tanto da poter includere anche tutte quelle sollecitazioni culturali che nelle forme piú varie entrano a fare parte della narrazione collettiva e individuale cosí come si viene stratificando nel tempo.

Piccolo alpino, oggi dimenticato quasi del tutto, fu uno straordinario successo editoriale tanto da potere essere considerato un romanzo chiave nella formazione di piú generazioni italiani, ai quali fu introdotto anche come lettura scolastica. Nel 1926, stesso anno della sua pubblicazione, la commissione Giuliano per l'esame dei libri di testo scolastici dava il suo assenso al romanzo di Gotta affinché fosse adottato nelle scuole, con il seguente giudizio:

> È un libro ispirato a sincero amore patrio che tutti i ragazzi dovrebbero leggere per imparare ad amare gli alpini d'Italia e a non temere la guerra. Dovrebbe far parte della piccola biblioteca di ogni ragazzo. È ottimo libro per le biblioteche scolastiche. Si consiglia anche come libro premio.[10]

Le avventure di Giacomino Rasi, continuarono ad essere lette durante il ventennio, passando per la Seconda Guerra Mondiale, e ancora negli anni successivi al dopoguerra. Il romanzo conoscerà una parabola discendente negli anni Sessanta. L'ultima edizione è infatti del 1966. Riapparirà sul piccolo schermo a metà degli anni Ottanta con la serie televisiva *Mino* di Gianfranco Albano, fino alla ristampa in anni recenti.

Piccolo alpino può essere considerato un vero e proprio compendio di quei valori patriottici messi in campo già negli anni precedenti al primo conflitto mondiale nelle produzioni editoriali dedicate all'infanzia. Secondo Antonio Ghibelli, che ha studiato il tema dell'infanzia in relazione alle politiche di massa del XX secolo, il romanzo di Salvator Gotta

> fornisce una specie di *summa* e quasi una definitiva consacrazione di tutti i piccoli eroi che, di solito nei limiti piú ridotti di un racconto o di un articolo di gior-

[8] I. Calvino, *Eremita a Parigi*, pp. 271-272.

[9] Italo Calvino, *Perché leggere i classici*, p. 13.

[10] Anna Ascenzi, Roberto Sani ed., *Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo: l'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo da Giuseppe Lombardo Radice ad Alessandro Melchiorri (1923-1928)*, pp. 604-605.

> nale, si erano presentati fino a quell momento all'appello della patria, fornendo nel contempo il supporto ideale di maggior successo all'idea balillistica, benché non evochi affatto le vicende post-belliche e non richiami mai il fascismo.[11]

A questo proposito si pensi al *Giornalino della Domenica* di Luigi Bertelli che già dal 1906 conteneva brani di carattere patriottico ed irredentista volti a formare il pubblico di lettori bambini, o al *Corriere dei Piccoli* attivo dal 1908 impegnato a sua volta in un discorso di mobilitazione dell'infanzia in funzione patriottico-nazionalista.

Ma in cosa differiscono Giacomino e gli altri personaggi bambini che popolano le pagine di libri e giornali per l'infanzia nei primi decenni dello scorso secolo, dai personaggi bambini di stampo ottocentesco, quelli di matrice verista, o gli orfani di strada trasformati in eroi bambini nel romanzo di De Amicis?

In una vignetta apparsa sul giornale domenicale *Il Numero* nel 1915, il piccolo tamburino sardo si rivolge alla piccola vedetta lombarda, con questa battuta: " Con tutta questa odierna fioritura di piccoli e grandi eroi chi si ricorderà di noi?"[12] In realtà nessuno li ha scordati, perché *Cuore* continua a essere letto, ma nel nuovo secolo c'è bisogno di nuovi simboli e di nuovi eroi-bambini. Un cambiamento di prospettiva in questo senso si può notare in *Piccolo alpino* attraverso un altro personaggio bambino, Nane, tratteggiato sul modello della piccola vedetta lombarda. Di questi, Nane ha gli stessi occhi grandi e celesti, è povero, orfano. Muore dopo essere stato ferito dai soldati nemici e riceve gli onori militari. È questo un omaggio all'eroe di De Amicis, ma rappresenta anche un superamento rispetto al passato. La staffetta è ora passata da questi piccoli eroi martiri a Giacomino Rasi, l'eroe bambino dei nuovi tempi che con la sua divisa grigioverde da alpino e il suo impegno patriottico, è in grado di superare ogni avversità con ardimento e coraggio, di sopravvivere e di entrare a fare parte attiva dei cambiamenti della storia.

L'anno della pubblicazione di *Piccolo alpino* è anche l'anno in cui viene fondata l'Opera Nazionale Balilla, l'organo preposto alla formazione delle nuove generazioni.Tre anni prima, nel 1923, aveva fatto la sua comparsa nelle edicole il giornalino *Il Balilla* rivolto ai piccoli lettori italiani. È quello del balilla il simbolo di uno dei progetti piú ambiziosi dello stato autoritario: quello della educazione politica e militare delle giovani generazioni. Carlo Mazzantini ne *I balilla andarono a Salò* parla dell'estremo condizionamento esercitato dall'educazione ricevuta sui giovani cresciuti durante in ventennio, prima figli della lupa, poi balilla, e infine avanguardisti. Secondo Mazzantini solo i ragazzi appartenenti ad ambienti borghesi piú elevati, culturalmente alti, potevano avere una cognizione piú precisa di quello che accadeva prima e soprattutto a guerra in corso. Per gli altri la costruzione mitopoietica realizzata dal fascismo avente come scopo la creazione di un uomo nuovo, li rendeva inespugnabili al dubbio o alla rivolta.

[11] Antonio Ghibelli, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*, p. 97.
[12] Citato in *ibidem*, p. 75-76.

Piccolo alpino con la sua ideologia di base si caratterizzò come uno dei libri piú significativi tra quelli mirati a un pubblico infantile, che fornirono il supporto ideale di maggiore successo all'idea dell'Opera Balilla cosí come si stava delineando in quegli anni. Il suo è uno degli esempi piú suggestivi nella letteratura del genere, di un bambino che vive l'esperienza della guerra mescolandosi agli adulti e che si fa adulto, cioè soldato, egli stesso. Il romanzo di Gotta era stato concepito dal suo autore come un romanzo d'avventura, molto diverso in questo senso da altre opere letterarie, quale ad esempio quella di Pietro Jahier *Con me e con gli alpini*, uscite negli anni successivi alla Grande Guerra.

Se nel romanzo di Gotta il personaggio bambino è definito socialmente dall'avere un nome e un cognome e dall'appartenere a una solida famiglia borghese, per il suo personaggio di bambino di strada Calvino utilizza solo il nome, accorciato alla brevità di una sillaba. Salvator Gotta colloca il suo protagonista all'interno di un mondo borghese fortemente strutturato da un punto di vista ideologico secondo i valori della famiglia, della patria, dell'onore e della religione. Calvino al contrario per il suo protagonista bambino sceglie la figura del ragazzo di strada, proveniente da un ambiente di emarginazione, caratterizzato dall'assenza familiare, dalla povertà, dalla violenza, e gli dona un piglio picaresco nel suo esprimersi con astuzia e strafottenza.

Giacomino Rasi vive le sue avventure di guerra al fronte tra le montagne e i paesi del Veneto e del Trentino, mentre Pin ne *Il sentiero dei nidi di ragno* si muove tra i paesaggi, cosí come li descriveva l'autore, della Riviera di ponente: la San Remo della città vecchia, non quella turistica, le valli delle prealpi liguri. Sia Giacomino che Pin hanno circa dieci anni. Entrambi per ragioni diverse non sono posti sotto un rigido controllo familiare. Il protagonista di *Piccolo alpino* rimane orfano all'inizio del romanzo, a causa di una valanga di neve che seppellisce entrambi i suoi genitori. È la sua però una condizione temporanea (infatti Giacomino ritroverà i propri genitori alla fine del romanzo) che permette al ragazzino di estrazione borghese di sperimentare una libertà di movimento e di azione che sarebbe stata impensabile se fosse rimasto sotto il controllo parentale. Anche Pin è di fatto orfano, essendo la madre morta e il padre scomparso. L'unico elemento familiare a lui vicino è la presenza della sorella prostituta, che però di fatto non agisce nei suoi confronti limitandone la libertà di movimento.

Per entrambi la strada diventa il modo di esprimersi e di assumere un ruolo sociale. Sono tutti e due vivaci, attivi e amano stare con persone piú grandi di loro. Stando con gli adulti sviluppano atteggiamenti non consoni alla loro età anagrafica: bevono vino, fumano, maneggiano armi da fuoco. Ma soprattutto entrambi vivono l'esperienza della guerra in tutti i suoi aspetti: la violenza, la prigionia, le percosse fisiche, gli abusi psicologici, la fame, la morte degli amici e quella dei nemici. Ed entrambi riflettono sulla propria solitudine. Cosí Giacomino: "Dunque Giacomino era solo al mondo. Sono un bambino, un povero bambino sperduto nella

Guerra"[13] a cui sembra fare eco Pin: "Ora Pin è solo sulla terra, è solo al mondo".[14] Entrambi ricevono elogi da personaggi da loro ammirati che curiosamente portano lo stesso nome. Il maggiore Lupo loda Giacomino con un "ragazzo hai del fegato",[15] mentre il partigiano Lupo Rosso elogia Pin in modo simile: "Bravo, sei in gamba".[16] Sia Pin che Giacomino condividono l'eccitazione per l'avventura e sono coraggiosi. Tutti e due vogliono essere parte di un gruppo, essere accettati, diventarne la *mascotte*.

Elementi in comune dunque: ma questi due personaggi bambini sono anche profondamente diversi. Giacomino è bruno, forte, sano, ardito. Indossa la divisa da alpino fatta appositamente per lui dal sarto del battaglione. Qualsiasi azione intraprenda, anche la piú estrema, si risolve in un successo che gli vale ogni volta la stima e il rispetto di tutti. Pin invece è fisicamente piú debole rispetto agli altri bambini, mingherlino, con le "braccine smilze, smilze".[17] Indossa vestiti riciclati, troppo grandi per lui. Anche lui è coraggioso, ma le azioni che intrapende non finiscono quasi mai nel modo sperato, e spesso suscitano la riprovazione degli adulti dai quali invece il bambino vorrebbe essere accettato. Entrambi si impadroniscono di una rivoltella: Giacomino la usa in battaglia per catturare un nemico; Pin la sottrae al marinaio tedesco ma poi la nasconde nelle tane dei ragni e se la fa rubare. Giacomino ad ogni sua nuova azione aumenta il proprio prestigio e il successo presso il reggimento, mentre Pin sembra mettere il proprio continuamente a rischio.

Diversi sono gli elementi narrativi presenti nel libro di Gotta che ritornano ne *Il sentiero*, ma con una connotazione diversa, come attraverso una lente deformante. Per esempio le due scene che si svolgono nell'osteria piena di fumo, con i due personaggi bambini che bevono il vino come adulti. In quella di Gotta ci sono gli alpini, che cantano le canzoni del reggimento a cui si unisce cantando Giacomino, mentre in quella di Calvino ci sono gli avventori che guardano nel fondo dei bicchieri, ancora incerti se formare un GAP, e fanno il coro alle canzoni di prigione intonate da Pin; o anche la descrizione in *Piccolo alpino* del cimitero vicino all'accampamento degli eroi soldati caduti, giú per un pendio dove a ognuno è data una croce, e l'accampamento stesso viene descritto in termini di nitidezza e organizzazione; mentre ne *Il sentiero* vicino al distaccamento del Dritto che è tutto meno un esempio di perfetta organizzazione, c'è un cimitero dove finisce il bosco in cui vengono seppelliti uomini, generalmente spie o prigionieri, in modo anonimo, senza una croce, dopo l'esercizio di una giustizia sommaria. Ci sono corrispondenze tra i due romanzi anche riguardo l'elemento misogino nella rappresentazione di alcuni personaggi femminili: per esempio quello della Ghita in Gotta, che evoca anche nel nome la Giglia de *Il sentiero*; o la spia Natalia dai capelli neri che

[13] S. Gotta, *op. cit.*, p. 43.
[14] I. Calvino, *op. cit.*, p. 85.
[15] S. Gotta, *op. cit.*, p. 32.
[16] I. Calvino, *op. cit.*, p. 102.
[17] *Ibidem*, p. 23.

riceve in casa il nemico, in questo caso gli austriaci, affine al personaggio della Nera del Carrugio, sorella di Pin che riceve in casa il marinaio tedesco.

Se Pin è un'immagine di regressione, è però anche un grado zero dal quale è possibile ricominciare, e alla fine delle sue avventure di guerra il protagonista de *Il sentiero* ritrova la sua identità di bambino, mentre i tragici epigoni di Giacomino Rasi (il quale fu protagonista dei due romanzi che Gotta scrisse come seguito al *Piccolo alpino*: *L'altra Guerra del piccolo alpino* del 1935, dove Giacomino è uno squadrista adolescente che combatte contro i sovversivi; e *Piccolo legionario in Africa Orientale* del 1938) si butteranno nell'avventura della Repubblica di Salò portando alle estreme conseguenze quegli ideali, inespugnabili al dubbio o alla rivolta secondo i quali erano cresciuti.

Bibliografia

ASCENZI, Anna, Roberto, SANI ed., *Il libro per la scuola tra idealismo e fascismo: L'opera della Commissione centrale per l'esame dei libri di testo da Giuseppe Lombardo Radice ad Alessandro Melchiorri (1923-1928)*. Milano, Vita e Pensiero, 2005.
CALVINO, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano, Garzanti, 1987.
CALVINO, Italo, *Perché leggere i classici?* Milano, Mondadori, 1991.
CALVINO, Italo, *Eremita a Parigi*. Milano, Mondadori, 1994.
CALVINO, Italo, *Saggi 1945-1985*. Milano, Mondadori, 1995.
GHIBELLI, Antonio, *Il popolo bambino. Infanzia e nazione dalla Grande Guerra a Salò*. Torino, Einaudi, 2005.
GOTTA, Salvator, *Piccolo alpino*. Mondadori, Milano, 1926.
PERRELLA, Silvio, *Calvino*. Roma/Bari, Laterza, 1999.
RE, Lucia, *Calvino and The Age of Neorealism: Fables of Estrangement*. Stanford, Stanford University Press, 1990.
WEISS, Beno, *Understanding Italo Calvino*. Columbia, University of South Carolina Press 1993.

Pensar las ciudades invisibles. Viaje entre Marco Polo e Italo Calvino

Rogelio Laguna
Universidad Nacional Autónoma de México

Si me dijeran que es absurdo hablar así de quien nunca existió, respondo que tampoco tengo pruebas de que Lisboa haya existido alguna vez, o yo, que estoy escribiendo, o cualquier otra cosa.

Fernando Pessoa

I

El *Libro de las maravillas*, aquel volumen que revolucionó el imaginario europeo acerca de Oriente, fue escrito por Marco Polo en una prisión durante el siglo XIII en colaboración con su compañero de celda, "un hombre con experiencia en la escritura en prosa de historias de épica caballeresca, llamado Rustichello da Pisa".[1] El libro, ahora sabemos, es impreciso, está lejos de realizar una descripción "científica" del mundo asiático, y fue escrito muchos años después de los viajes que realizara el célebre veneciano. Pero para el mundo europeo que recibió el manuscrito, poco importó su imprecisión. El recuento de aquella geografía, zoología y costumbres maravillosas resultaban una respuesta a una intuición constante: qué había otros mundos más allá de Europa, tierras inimaginables, sólo soñadas y narradas en los cuentos fantásticos.

Si el *Libro de las maravillas* resultó tan exitoso, era porque estaba precedido en el imaginario Europeo por aquella geografía también fantástica y maravillosa en la que el paraíso, el infierno, la isla de los bienaventurados y los abismos con monstruos conviven en los mapas con ciudades tangibles, "reales" y bien conocidas como la propia Venecia.

De aquella geografía, fauna y flora fantástica sólo se tenían narraciones históricas, testimonios de náufragos y referencias bíblicas,[2] y eso bastaba en la cosmovisión de la época, para que esos mundos se ganaran su derecho a convivir en los mapas y en los inventarios del cosmos.

Contra toda exigencia de "objetividad" moderna, vemos en la recepción del libro de Marco Polo cómo la imaginación y la evidencia convivieron armoniosamente. Es una época en la que conviven y se relacionan las ciudades y las tierras

[1] John Larner, *Marco Polo y el descubrimiento del mundo*, p. 22.

[2] En la literatura secular "los chinos aparecían confeccionando prendas de seda y también eran importantes las leyendas que proliferaban acerca de la conquista de la India de Alejandro en el siglo IV a. C. [...]. Otras historias hablaban de la visita de Alejandro a las fronteras del Paraíso Terrenal". *Ibidem*, p. 29.

visibles e invisibles. Y ambas son el horizonte, la figura del mundo en el que las personas nacen, mueren, viajan y construyen nuevas ciudades; un mundo en el que no se ha hecho el recuento de todas las tierras, ni se han conocido todas las maravillas.

Es cierto, sin embargo, que el público erudito no le dio demasiada credibilidad al *Libro de las maravillas*[3] y éste ponía en cuestión las descripciones fantásticas. Pero todos sabemos que en la vida cotidiana la opinión de los eruditos es lo que menos importa (salvo en contadas ocasiones). La gente común, aquella que está envuelta en la vida de la época, aquella que narra las historias a sus hijos y que mira con fascinación el mundo, aceptaba las descripciones de Marco Polo y "en la mayoría de los casos las tomaban justamente por revelaciones de un nuevo mundo" (*id*.).

El libro de Marco Polo formó parte de un imaginario en el que ya existían las amazonas, y todas las criaturas supuestamente avistadas por Alejandro Magno en la conquista de la India: hombres con cabeza de perro, con rostros en el pecho o con solo una enorme pierna (que usaban para correr con gran rapidez o como parasol), los antropófagos y hombres con cabezas bajo los hombros, unicornios, grifos, serpientes con dos pies, etc.[4]

Primero Oriente, después América, no había tierra que no se poblara por aquellas criaturas imaginarias narradas en los textos antiguos, con los que Europa daba sentido al mundo y a la historia, en el que se conjuntaban lo que ahora llamamos fantasía y realidad, literatura y mundo. Marco Polo era la voz que narraba aquello que a los europeos no les estaba permitido ver personalmente, era la prueba de que todas las historias que por siglos se habían transmitido y detallado eran reales. El mundo parecía entonces inconmensurable y profundo, con secretos bien guardados que no estaba destinado a cualquiera revelar, salvo, tal vez, a Marco Polo.

Fernando Benítez nos dice que "no hay en la historia del mundo un viajero igual a Marco Polo, [...] cuando emprende su viaje al Oriente no es un viejo amargado y fanático como Colón, ni un hombre sombrío, de férreo carácter bien probado como Vasco de Gama, sino un adolescente".[5] Marco Polo es entonces una suerte de héroe que logra atravesar desiertos, cruza tierras en las que odian a los cristianos, desafía a tigres y leones y padece infortunios en el mar de los que sale victorioso; y sobre todo es de los pocos mortales que se acerca hasta aquella figura emblemática, centro del sistema del mundo en el que entonces Europa apenas tenía una participación marginal:[6] El Gran Khan Kubilai.[7] Quien según el propio

[3] *Ibidem*, p. 20.

[4] Cfr. *ibidem*, p. 30.

[5] Fernando Benítez, *La ruta de Hernán Cortés*, p. 18.

[6] Enrique Dussel explica como antes de los grandes descubrimientos geográficos europeos, el mundo está gobernado por aquellos jinetes de las estepas, que con ayuda del caballo y el hierro gobiernan el centro del sistema-mundo (Cfr. Dussel, *Ética de la liberación*, pp. 1-42).

[7] El Gran Khan Kubilai reinó de 1260 a 1294.

Marco Polo es "mediano, proporcionado, de miembros ágiles, de cara blanca y escarlata, como las rosas".[8]

Este Khan tiene el poder que ningún rey europeo soñó, a su lado "los monarcas europeos son unos groseros y pobres señores que viven en castillos incómodos, comidos por deudas, rivalidades y guerras ruinosas".[9] Marco Polo es el testigo de esta grandeza, y gracias a él se nutre el imaginario y los sueños europeos.

El Gran Khan, cuenta el viajero, tiene cuatro esposas, cada una con diez mil sirvientes; posee un palacio cubierto de oro y plata en el que se encuentran los árboles más bellos y conviven elefantes y otros animales extraordinarios. Su guardia la conforman doce mil hombres a caballo y diario comen en palacio cuarenta mil nobles y soldados. Tan grande es su imperio que el Gran Khan no sabe cuántos dominios tiene, a cuántas ciudades gobierna, ni cuántos reyes le rinden vasallaje. Pero nada eso parece importarle, advierte Benítez, le interesan más las historias de su embajador latino:

> Marco, ataviado con sus ricos vestidos mongoles, está de pie en la deslumbrante sala del trono, refiriendo, incansable, sus relatos. El Gran Khan lo escucha embelesado, y la corte, inmóvil, no pierde una sola palabra. Marco Polo descubre a los chinos su propio mundo y va tomando forma en él ese rico tapiz bordado de oro y piedras preciosas con que todavía acostumbramos representarnos al Oriente.[10]

El Khan se mira en Marco Polo como una luna que se observa en el agua, cumpliendo una sentencia famosa en el romanticismo alemán: el ojo es ciego a sí mismo.

II

Si bien las historias de Marco Polo reinaron en el imaginario colectivo por alrededor de tres siglos, naufragaron trágicamente ante el nacimiento de la modernidad: aquél espíritu del Occidente afanoso de hacer el recuento preciso del mundo, de recontar sus animales y tierras a la luz de la razón. La tierra entonces nos apareció menos maravillosa, no existen más los pigmeos, ni las amazonas, ni los hombres con cabeza de perros, ni los palacios que tardan días en recorrerse. Se olvidó, sobre todo, una cuestión importante y fundamental en el ámbito de la cultura, que tal vez sólo la literatura ha resguardado: la geografía imaginaria.

Por siglos los hombres reconocieron que junto al mundo tangible –cubierto de ríos, de mares y de ciudades visibles– convivía simultáneamente un mundo invisible (para los ojos) pero visible en la imaginación y en los sueños, donde habitan seres fantásticos y se encuentran construcciones imposibles e incluso las raíces de la geografía "real".

[8] Italo Calvino, *Las ciudades invisibles*, p. 8. De este texto, traducido por Aurora Bernárdez, se indicarán ahora sólo las páginas.

[9] Fernando Benítez, *op. cit.*, p. 22.

[10] *Ibidem*, p. 20.

Esta geografía invisible quedó oculta a partir de la modernidad, porque los viajeros olvidaron atravesarla y sólo recorrieron la geografía visible en busca de mercancías. Sólo poseemos, entonces, una geografía incompleta, que sólo pocos han sabido recorrer sin escisiones. Pobre espíritu moderno que sólo sabe recorrer lo visible y está limitado a pensar lo posible.

En este desamparo han surgido, sin embargo, algunas empresas que nos permiten adentrarnos en las tierras ocultas, en las *ciudades invisibles* que Marco Polo narra en el Palacio del Gran Khan. Ahora, las ciudades que narra tal vez nos resultan más maravillosas, acaso porque nos son realmente desconocidas.

III

Quien escucha la voz de Marco Polo en nuestro tiempo, debimos aclarar, es Italo Calvino, viajero imaginario que escucha, escondido en la corte del Gran Khan las descripciones fantásticas de *Las ciudades invisibles*.

Italo Calvino nació en Cuba en 1923; vivió, por decir algunos lugares, en San Remo y en París; murió en Siena en 1985. Él mismo era una suerte de geógrafo fantástico que siguió la antigua voz de Marco Polo para traerla de nuevo a nosotros cuando ésta ya había recorrido el camino más difícil: el de la historia.

Por eso sus *Ciudades invisibles* son un recordatorio de mapas silenciados y de territorios olvidados en el pobre imaginario moderno en el que la guerra es casi el único imaginario. Calvino, decíamos, escucha a Marco Polo y con esa voz nos lleva a recorrer el gran imperio que alguna vez Occidente soñó con los ojos abiertos.

El proyecto parece tan deslumbrante que incluso toca el núcleo mítico de las ciudades –pues recordemos que anteriormente a la modernidad nunca se fundó una ciudad sin justificarlo en el imaginario–[11] aunque Calvino, subjetivo como Marco Polo, nos cuente sólo de aquellas ciudades que llevan nombres femeninos, como si en realidad quisiera hablarnos de mujeres, o como si creyera que las ciudades son en realidad mujeres vestidas con murallas, con lagos y calzadas en ocasiones con zancos.

Calvino describe con belleza la trama que ya conocemos, en la que Marco Polo le narra al Gran Khan las maravillas de su imperio, pero al escritor no le basta con la voz de Marco Polo, y le da voz al emperador: aquella voz por la que nadie había preguntado, quizás porque no habla la lengua de los occidentales, o porque parece demasiado grandiosa para ser narrada. La voz es grandiosa sí, pero tiene otro detalle que Calvino recuenta: la melancolía. El propio autor advirtió en una conferencia sobre *Las ciudades invisibles* que la voz del emperador es la conciencia de que el poder ilimitado sirve poco en un mundo que va hacia la ruina.[12] Ya en las ciudades nos dice:

[11] Cfr. p. 14 del texto de Calvino. No olvidemos los grandes mitos de formación de Roma, Atenas, la Ciudad de México, Puebla, entre otras.

[12] La conferencia fue pronunciada el 29 de marzo de 1983 en la Universidad de Columbia en Nueva York.

> En la vida de los emperadores hay un momento que sucede al orgullo por la amplitud desmesurada de los territorios que hemos conquistado, a la melancolía y al alivio de saber que pronto renunciaremos a conocerlos y a comprenderlos; una sensación como de vacío que nos acomete una noche junto con el olor de los elefantes después de la lluvia y de la ceniza de sándalo que se enfría en los braseros. (p. 21)

En este mundo errático con un destino inevitable, el autor se pregunta por la propia idea de ciudad en una época donde se advierte que las ciudades son invivibles. Las ciudades, advierte Calvino, "son un conjunto de muchas cosas, memorias, deseos, signos de un lenguaje: son lugares de trueque, como explican todos los libros de economía, pero estos trueques no lo son sólo de mercancías, son también trueque de palabras, de deseos, de recuerdos" (p. 15).

Las ciudades son felices o infelices, y la narración, vaporosa y heterogénea de Calvino, pregunta qué son las ciudades para nosotros, qué ha llevado a los hombres a vivir en las ciudades, eso es justamente lo que Marco Polo intenta responderle al emperador, lo que Calvino busca responderse a sí mismo acompañado por los lectores.

La ciudad es la incógnita y Marco Polo le descubre al emperador que el hombre tiene un deseo de ciudad (p. 23) que le asalta cuando cabalga por lugares agrestes e imagina en las nube un velero, una mano o un castillo; porque el hombre que viaja en el mundo y en la historia no sabe aún cuál es la ciudad que le espera y "se pregunta cómo será el palacio real, el cuartel, el molino, el teatro, el bazar" (p. 47). Cada hombre sueña con ciudades que tal vez sólo existen como señales de tierras lejanas y ciudades futuras.

Cada ciudad es diferente, advierte el Marco Polo de Calvino, no sólo una de otra, sino diferente incluso de sí misma, una ciudad es distinta de lo que se dice de ella, o de su recuerdo, distinta si se llega a ella por tierra o por mar. Caso emblemático de lo anterior es el de "Despina":

> Ciudad que el camellero "piensa como una nave que lo sacará del desierto, un velero a punto de zarpar con el viento que hincha ya sus velas todavía sin desatar, o un vapor con su caldera vibrando en la carena de hierro y piensa en todos los puertos [...]. El marinero, en cambio, ve en la ciudad la forma de un camello y se "ve en una larga caravana que lo saca del desierto del mar, hacia el oasis de agua dulce a la sombra dentada de las palmeras [...] cada ciudad recibe su forma del desierto al que se opone. (p. 32)

El poder y las riquezas del Khan son inmensos, sus ciudades son sutiles, generan deseos, están escondidas o se reflejan en el agua, algunas tienen estanques tan grandes como el océano y otras están tejidas sobre un abismo. Marco Polo narra maravillado al Khan las ciudades de su imperio, pero el Khan no comprende las ciudades que gobierna; ya decía Calvino que el poder del imperio es incomprensible para el hombre.

Al Gran Kubilai ni siquiera le es importante que las ciudades que le narran sean reales. El emperador vive en la incógnita constante, busca descubrir en la imaginación, en el sueño y la mentira las preguntas que cada ciudad realiza, aunque estas urbes no provengan sino del espejismo; la pregunta que interpela al forastero que reconoce la silueta de la ciudad en la niebla.

Polo le advierte al emperador que tampoco espere que las ciudades le cuenten su pasado. El pasado no se cuenta sino que se contiene: "como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras, en las antenas de los pararrayos, en las astas de las banderas, cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas" (p. 26).

La ciudad parece a veces tener entonces un orden invisible que las rige: "las reglas que responden a su manera de surgir y cobrar forma, prosperar y adaptarse a las estaciones y marchitarse y caer en ruinas" (p. 132). A veces, lejos de este orden, la ciudad cambia continuamente de nombre, porque el nombre, explica Marco Polo en el texto de Calvino, tal vez sea lo menos importante de una ciudad, el nombre cambia para el que llega y para el que se va, una ciudad es la que encuentra por primera vez y otra la que se deja para no volver y "cada una merece un nombre diferente" (p. 134).

IV

Pero lo que tal vez no está dicho y que es relevante decir es que tanto Marco Polo como Italo Calvino hablan de todas esas maravillas para hablar de su propia geografía, de aquel sitio en el que crecieron, que recorrieron en andanzas juveniles o en paseos de madurez. En otras palabras, en ambos libros se explora esa narración indirecta en la que hablar de ciudades fantásticas es hablar en realidad de ciudades concretas, tangibles que les han marcado.

En ambos casos parece que lo que no está dicho, y sin embargo se dice, es la ciudad italiana, la propia geografía en la que se experimenta la fantasía y las maravillas. Italo Calvino ve muy bien esto y advierte cómo Marco Polo tiene siempre a Venecia como eje de sus narraciones, ciudad silenciosa, maravillosa de entrada porque se erige sobre el agua e invita a otra experiencia del espacio y de la vida. Venecia es el núcleo de la maravilla que el Khan descubre en las palabras de Marco Polo, y el Gran Canal se perfila invisible en la voz de Marco Polo que el Occidente admiró durante siglos.

En alguna parte de *Las ciudades invisibles* el emperador le advierte al viajero que hay una ciudad de la que nunca habla. "–Venecia– dijo el Khan". "¿Y de qué crees que te hablo?" – le responde el italiano, "Cada vez que te describo una ciudad digo algo de Venecia" (p. 100).

Entonces parece que la propia ciudad es la invisible, revelada, sin embargo, en cada gesto y palabra que se usa a propósito de otras ciudades, que no parecen ser sino variaciones de una misma ciudad que se nos muestra casi como infinita.

Bibliografía

Benítez, Fernando, *La ruta de Hernán Cortés*. México, Fondo de Cultura Económica, 1964[3].

Calvino, Italo, *Las ciudades invisibles*, trad. Aurora Bernárdez. Madrid, Siruela, 2010.

Dussel, Enrique, *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Madrid, Trotta, 2002[4].

Larner, John, *Marco Polo y el descubrimiento del mundo*, trad. Miguel Portillo. Barcelona, Paidós, 2001.

L’italiano “fuori casa”: Calvino nel Messico, Tabucchi in India e Celati in Africa[1]

Charles Klopp
The Ohio State University

Dai tempi di Marco Polo, Cristoforo Colombo, Francesco Algarotti, e Giacomo Casanova, gli italiani sono sempre stati non solo grandi viaggiatori ma ottimi scrittori di libri sui loro viaggi.[2] In anni recenti, molti scrittori postmoderni hanno continuato questa tradizione in libri ambientati in paesi distanti dall’Italia. In questo saggio voglio trattare tre autori che hanno parlato delle loro esperienze “fuori casa” in testi pubblicati negli ultimi tre decenni del secolo scorso. Il primo è Italo Calvino nei suoi racconti e saggi ambientati nel Messico pubblicati negli anni Settanta e Ottanta. Il secondo è Antonio Tabucchi nel suo *Notturno indiano* del 1984, il terzo Gianni Celati nelle sue *Avventure in Africa* del 1998. Cominciamo, in ordine cronologico, con Calvino, i cui scritti sul Messico sono ben noti, in particolare ai lettori delle pubblicazioni di questa Cattedra.[3]

In un breve articolo datato dicembre 1976 –cioè dopo il suo viaggio messicano nel marzo di quell’anno– Calvino, ormai tornato a casa in Francia, descrisse una sua visita ad un’esposizione a Parigi intitolata *L’America vista dall’Europa*. Nell’articolo, cui diede il titolo “Com’era nuovo il mondo nuovo”, Calvino osservò, a proposito della mostra dedicata ai primi scrittori europei sull’America, che per loro

> Scoprire il Nuovo Mondo era un’impresa ben difficile, come tutti abbiamo imparato. Ma ancora piú difficile, una volta scoperto il Nuovo Mondo, era *vederlo*, capire che era *nuovo*, tutto *nuovo*, diverso da tutto ciò che ci s’era sempre aspettati di trovare come *nuovo*.[4]

[1] Il titolo del presente articolo proviene dalla raccolta di scritti di viaggio di Eugenio Montale, *Fuori di casa*.

[2] Per la narrativa di viaggio in Celati e altri scrittori, vedi Rebecca West, “Africa, Gamuna, and Other Travels: Moving Narratives” nel suo *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*; Cinzia Sartini Blum, *Rewriting the Journey in Contemporary Italian Literature: Figures of Subjectivity in Progress*; George Robertson, et *al*. ed., *Travellers’ Tales: Narratives of Home and Displacement*.

[3] Ricordiamo non solo la nascita di Calvino a Santiago de las Vegas in Cuba, ma anche che il padre, Mario, aveva passato vent’anni nel Messico prima di trasferirsi in Cuba dove era nato il suo figlio romanziere. Per il viaggio del Calvino nel Messico nel 1976 e un elenco dei suoi scritti “messicani”, si veda Mario Barenghi, *Italo Calvino. Le linee e i margini*. Per Calvino e la letteratura in lingua spagnola, Luigi Marfé, “Il sapore del Messico e altre cose. Italo Calvino e le letterature iberiche”.

[4] Italo Calvino,“Com’era nuovo il Nuovo Mondo”, *Saggi*, a cura di Mario Barenghi, p. 417.

Continuando le sue osservazioni, Calvino distingue fra quegli scrittori che hanno voluto davvero imparare a capire il mondo americano, e quelli che hanno preferito inserire le loro osservazioni in classifiche già esistenti. "Non era il nuovo e il diverso ad attrarre gli studiosi," osserva Calvino a proposito di questi ultimi, "ma solo ciò che a torto o a ragione si poteva classificare sotto i nomi tramandati dai classici".[5]

La distinzione fra "osservare" e "classificare" ricorre in due testi scritti da Calvino negli ultimi anni della sua vita. Il primo è "Serpenti e teschi", apparso per la prima volta sul *Corriere della Sera* nel 1976 e poi inserito in *Palomar* nel 1983. Il secondo è il racconto noto prima come "Sapore sapere" –il titolo con cui lo chiamerò qui– che poi diventò "Sotto il sole giaguaro" nel postumo volume omonimo del 1986.[6]

"Serpenti e teschi" descrive la visita del protagonista Palomar ad un tempio tolteco a Tula. Nel corso della visita, i bassorilievi del tempio sono descritti al turista italiano da un amico messicano che gli illustra tutti i significati del monumento secondo i piú aggiornati studi archeologi europei e messicani. Mentre i due amici osservano il tempio, la piramide è anche visitata da un gruppo di giovani messicani. La guida adulta di questo gruppo, seppur descrive accuratissimamente tutte le pietre e le figure che ne fanno parte, insiste con i ragazzi che lo seguono che "Non si sa cosa vuol dire – Non se sabe lo que quiere decir." Questo rifiuto di decifrare o classificare i segni che coprono il monumento tolteco fa andare su tutte le furie il dotto amico del visitatore italiano. "Sí che si sa!" lui esclama. "È la continuità della vita, i teschi sono la morte; la vita che è vita perché porta con sé la morte e la morte che è morte perché senza morte non c'è vita..." Ma il signor Palomar rimane indeciso su chi abbia ragione: la sua guida intelligente e ben informata, o il *leader* tanto prudente del gruppo di giovani messicani – loro stessi originari, a quanto pare, della zona vicina a Tula.

Gianni Celati ha scritto una bella recensione di *Palomar* che pubblicò nel 1987 in *Nuova Corrente*. Nella recensione Celati asserisce che tutto *Palomar* (e non soltanto "Serpenti e teschi") costruisce "un racconto sulla fragilità d'ogni spiegazione del mondo esterno".[7] Il protagonista di *Palomar*, per il recensore, "è giunto ad intravvedere un possibile modello [...] e dunque quando anche lui potrebbe mettere in opera una bella sfilza di spiegazioni, il suo pensiero sbanda e precipita nella fantasticheria".[8] Per Celati, il signor Palomar, invece di fare come il suo amico messicano e "classificare" o "decifrare" logicamente il mondo che gli sta intorno, preferisce dare briglia sciolta alla sua immaginazione. E questo

[5] *Ibidem*, pp. 422-423.

[6] Per informazioni sulla pubblicazione del racconto, vedasi Italo Calvino, *Romanzi e racconti* a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, vol. III, p. 1218.

[7] Gianni Celati, "Verso la foce: (estratti da un diario di viaggio)", *Nuova Corrente*, n. 100 (1987), p. 227.

[8] *Ibidem*, p. 231.

porta a una "fantasticheria" del tipo che Celati trova molto produttiva per chi vorrebbe scrivere.[9]

Un altra interpretazione di *Palomar* che c'interessa in questa sede è stata proposta dal filosofo Pier Aldo Rovatti nel suo saggio "Narrare un soggetto", che apparve per la prima volta in *Aut Aut* nel 1984. Rovatti considera il libro di Calvino "la narrazione di un'esperienza di pensiero" e suggerisce che, diversamente da quanto pensano altri interpreti, *Palomar* non finisce con un senso di "rassegnazione di un'esperienza che fallisce".[10] Un messaggio importante di *Palomar*, invece, è l'invito ad approssimarsi al mondo "attraverso un indebolimento delle nostre pretese, di quell'io pretenzioso che vorrebbe possedere il sapere come la propria e unica ricchezza".[11] La "fantasticheria" che Celati identifica nell'atteggiamento di Palomar personaggio deriverebbe per Rovatti da un "indebolimento delle nostre pretese" –una posizione filosofica che nel suo libro, *Elogio del pudore*, scritto con Alessandro del Lago e pubblicato qualche anno dopo la recensione in *Aut Aut*, Rovatti giudica "pudica" e perciò positiva come tattica–.

"Sapore sapere", come *Palomar*, è un altro degli ultimi testi scritti da Calvino prima della sua morte. Come *Palomar*, "Sapore sapere" presenta dei legami specifici con il Messico e con la cultura messicana. I due testi, inoltre –come ha rilevato Claudio Milanini– sono scritti in cui Calvino tratta esplicitamente e con insolita insistenza i doppi temi di eros e di morte.[12] In *Sapore sapere*, il corpo umano è oggetto di riflessioni che riguardano le sue funzioni primarie erotiche e digestive e il suo percorso inevitabile verso la morte. Come in *Serpenti e teschi*, anche in *Sapore sapere* il narratore vorrebbe arrivare ad una comprensione della civiltà arcaica messicana, ma non cercando di "decifrare" o "classificare" con la ragione ma servendosi invece dei segnali che gli arrivano dal proprio corpo. Durante il suo soggiorno nel Messico, il narratore è particolarmente affascinato dall'idea del cannibalismo che si suppone avesse luogo dopo i sacrifici umani dell'antica religione dei popoli messicani. Allo stesso tempo è molto attratto dai sapori piccanti di ciò che lui chiama con ammirazione "una cucina elaborata e audace, come tesa a far vibrare le note estreme dei sapori e ad accostarle in modulazioni, accordi e soprattutto dissonanze che s'imponessero come un'esperienza senza confronti, un punto di non ritorno, una possessione assoluta esercitata sulla ricettività di tutti i sensi"[13] –una cucina nota alla sua compagna, Olivia, ma a lui tutta da scoprire.

[9] Per l'idea di "fantasticazione" in Celati, si vedano Laura Rorato e Marina Spunta ed., *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*. Per l'amicizia fra Calvino e Celati, si veda Mario Barenghi e Marco Belpoliti ed., *"Alí Babà" Progetto di una rivista 1968-1972*.

[10] Aldo Rovatti, "Narrare un soggetto", *Aut Aut* n. 201 (1984), citato qui dalla ristampa della recensione in Alessandro del Lago e Pier Aldo Rovatti, *Elogio del pudore. Per un pensiero debole*, p. 117.

[11] *Ibidem*, p. 119.

[12] Claudio Milanini, "Criticismo etico e pietà creaturale: *Palomar* e *Sotto il sole giaguaro*", *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, pp. 170-192.

[13] *Romanzi e racconti*, III, p. 129.

Nel corso della narrazione, i pasti che Olivia e il narratore consumano diventano sempre piú importanti per le loro esperienze del Messico e sempre piú centrali ai loro rapporti affettuosi durante il loro soggiorno in questo paese. Ad un certo punto, infatti, il narratore immagina di essere mangiato dalla sua compagna in un delizioso antropofagismo reciproco che gli permette di individuare una legge fondamentale dell'esistenza umana, e cioè come la distruzione appassionata del singolo vivente può creare viventi nuovi in ciò che lui chiama un "processo d'ingestione e digestione del cannibalismo universale che impronta di sé ogni rapporto amoroso e annulla i confini tra i nostri corpi".[14] Questa nuova comprensione di una distruzione che è anche produzione proviene da esperienze sensoriali e non raziocinanti nella forma della "classificazione" o la "decodificazione" che Calvino aveva criticato in "Com'era nuovo il mondo nuovo" e il signor Palomar aveva guardato scetticamente in "Serpenti e teschi". Per raggiungere questa "sapienza" il narratore ha dovuto passare attraverso un processo di degustazione con la lingua, la bocca, e tutti i sensi olfattivi e gustatori e in questa maniera arrivare ad una conoscenza non tanto ermeneutica quanto, possiamo dire, erotica.[15] Da "sapore," in questa maniera, ci si approda a un desiderato "sapere".[16]

Antonio Tabucchi ha ambientato i suoi romanzi e racconti non solo in Italia ma nel Portogallo, nelle isole Azzorre, in Francia e in Spagna, e, con *Notturno indiano*, anche in India.[17] Come *Sotto il sole giaguaro*, *Notturno indiano* è raccontato in prima persona. Ma diversamente dai protagonisti degli scritti messicani di Calvino, che viaggiano nelle selve tropicali o nelle zone archeologiche con delle guide professioniste, l'io narrante di *Notturno indiano* viaggia solo, sebbene (oppure forse proprio per questa ragione) nel corso del suo viaggio faccia molti incontri con personaggi spesso femminili di origini oscure che sono portatori di storie che sembrerebbero estremamente drammatiche, ma che solo in alcuni casi sono rivelate al lettore del romanzo.[18] In *Notturno indiano* il protagonista tabucchiano non viaggia a casaccio,

[14] *Ibidem*, p. 48.

[15] La distinzione è stata formulata notamente da Susan Sontag nel suo libro del 1966, *Against Interpretation*.

[16] Come epigrafe a "Sapore sapere", Calvino cita questo passo del *Dizionario dei sinonimi* (1830) di Niccolò Tommaseo: "*Gustare*, in genere, esercitare il senso del gusto, riceverne l'impressione, anco senza deliberato volere o senza riflessione poi. L'assaggio si fa piú determinante a fin di gustare e di sapere quel che si gusta; o almeno denota che dell'impressione provata abbiamo un sentimento riflesso, un'idea, un principio d'esperienza. Quindi è che *sapio*, ai Latini, valeva in traslato sentir rettamente; e quindi il senso dell'italiano *sapere*, che da sé vale dottrina retta, e il prevalere della sapienza sopra la scienza." *Romanzi e racconti*, vol. III, p. 127.

[17] Antonio Tabucchi, *Notturno indiano*. Per una piú recente raccolta di narrazioni di viaggi veri e immaginati e in molte zone del mondo, cfr. Antonio Tabucchi, *Viaggi e altri viaggi*.

[18] Esempi includono la donna alla *reception* dell'hotel Khajuraho nel primo capitolo che "dall'aspetto avrebbe potuto essere europea, anche se sulla fronte portava uno dei tanti segni delle donne indiane"; la donna incontrata nel capitolo V a Madras e descritta come "bella [...] non piú tanto giovane" il cui "corpo era pieno di grazia" e che sembra coinvolta in un trasferimento di soldi possibilmente rubati; la signora inglese, " bionda dall'età indefinibile, di una sfiorita bellezza" che nel

ma segue un rigoroso percorso determinato dai reperti che raccoglie e dagli incontri che fa. Il viaggio di questo protagonista, che Tabucchi fa chiamare Roux, non è un viaggio d'istruzione alla maniera di Calvino, o un vagare senza meta precisa come nel caso di Celati, ma un'inchiesta alla ricerca del misterioso e mai chiaramente identificato Xavier, l'amico andato perduto in India che solo nell'ultimo capitolo si fa vivo sulla pagina, sebbene anche in questo caso in maniera molto ambigua.

Come sarà evidente da questa breve descrizione, la struttura di *Notturno indiano* è quella di un libro giallo, le cui convenzioni sono seguite ma anche parodiate da Tabucchi. In questo libro –come spesso succede nei libri di questo autore ma mai nei gialli convenzionali– non c'è nessuna rivelazione e conclusione definitiva nell'ultimo capitolo. Nell'episodio finale di *Notturno indiano* Roux non scova e smaschera l'autore di un delitto o dei delitti nella persona del tanto ricercato Xavier, ma scopre, invece, che Xavier è lui, lui Xavier. "Io" Roux avrebbe potuto dire, in perplessità e con Rimbaud, "è un altro".

Notturno indiano non è un libro che intenda descrivere i paesi che Roux visita, e il protagonista tabucchiano non è tentato di decifrare i segni della civiltà che attraversa. Ma non è indifferente a ciò che vede dell'India moderna, e cioè dell'India degli anni Ottanta del secolo scorso. Nel corso di *Notturno indiano*, Tabucchi critica in termini molto forti lo sfruttamento degli abitanti dell'India –e per estensione di altri paesi anche essi "lontani da casa"– dalla parte di abitanti di paesi piú sviluppati tecnologicamente ma forse sprovvisti di una coscienza sociale in maniera direttamente proporzionale alle loro capacità tecnologiche. Un aspetto importante di questo sfruttamento è il traffico delle droghe. Ed è in questa attività che pare sia coinvolto il ricercato Xavier.[19] Ciò che Roux –e con lui Tabucchi– vorrebbe capire in questo libro, quindi, non è tanto le antiche, misteriose civiltà di un paese lontano dall'Italia, ma la natura e le propensioni dell'animale umano di fare del male, in particolare del male contro un prossimo piú debole di lui. In *Notturno indiano* ci sono molti esempi di sfruttamenti economici e umani che includono non solo il traffico di stupefacenti ma anche la prostituzione minorile (e anche diciamo "geriatrica" come si vede nel primo capitolo del romanzo), la mancanza di assistenza sanitaria e il generale abbandono dei deboli dalla parte di governi e altre autorità. Il degrado civile

capitolo XI racconta a Roux "una storia che non mi sembra il caso di riferire;" e, finalmente, Christine, la fotografa francese dell'ultimo capitolo del libro che cena con il protagonista e forse passa pure –"Lei sorrise, e infilò la chiave nella porta" è l'ultima frase del libro– la notte con lui all'albergo dove hanno cenato e scambiato le loro impressioni sui limiti dell'espressione artistica.

[19] È grazie alle informazioni fornitegli dagli *hippies* drogati che incontra in Goa che Roux riesce finalmente a sapere dove trovare Xavier; e poi impara all'Oberoi Hotel che l'amico che cerca fa spesso dei viaggi a Bangkok per far provviste di ciò che il *maître d'hotel* accetta che Roux descriva come "roba molto raffinata [...] in quantità sostanziosa" (p. 94). L'allusione qui è ostensibilmente al vino. Ma la Thailandia non è affatto famosa per i suoi vini, e per questa e altre ragioni il riferimento mi sembra un'allusione a delle sostanze stupefacenti provenienti da quel paese e poi vendute o smistate in India da "Mister Nightingale". La poesia di John Keats "To a Nightingale", uccello da cui Xavier ha preso il suo pseudonimo, parla infatti, in un'atmosfera poetica di *cupio dissolvi* non dissimile a quella di alcuni episodi di *Notturno indiano*, del desiderio per "some dull opiate" come mezzo per fuggire da una realtà che il poeta trova oppressiva.

e materiale che Roux trova in India, e che Tabucchi mette in risalto, non è proprio solo dell'India, ma è un degrado in cui tutti noi siamo coinvolti: Roux come Xavier e Xavier come Roux, ma anche noi lettori del libro, anche se non siamo letteralmente spacciatori di droga o sfruttatori di poveri indifesi. Se Roux è Xavier e Xavier Roux, vuol dire che anche noi lettori siamo cercatori ma anche ricercati, responsabili come Xavier e come Roux del degrado etico e materiale che Roux trova in India, ma che in quest'epoca di globalizzazione si estende anche a molte altre parti del mondo.

Le *Avventure in Africa* di Gianni Celati sono del 1998. Il libro, che descrive un viaggio in Mali, Mauritania, e Seneghal, è la revisione di taccuini in cui Celati aveva registrato le sue impressioni del viaggio in Africa che fece con Jean Talon l'anno precedente.[20] Non si tratta, quindi, di un saggio o breve racconto come nel caso degli scritti di Calvino sul Messico, né di un libro giallo (o parodia di un libro giallo) come *Notturno indiano*, ma di appunti diaristici trasformati successivamente in narrazioni un po' slegate fra di loro, ma in un ordine per lo piú cronologico. Mentre nei loro libri Calvino e Tabucchi descrivono o alludono ai monumenti famosi nei paesi che attraversano, Celati è attento ad evitare simili descrizioni. Questo è particolarmente vero per le località della civiltà Dogon che visita. Almeno all'inizio, l'intenzione del viaggio in Africa di Celati e Talon era di fare un film documentario sui metodi dei guaritori dogon praticati al Centro di Medicina Tradizionale di Bandiagara, nell'alto Mali.[21] Quando questo progetto fallí, i due viaggiatori continuarono il loro viaggio esplorando diversi villaggi dei dogon, un popolo che costruí una civiltà ricchissima per le sue pratiche architettoniche, magiche, astronomiche e letterarie, e che si potrebbe benissimo paragonare alle civiltà antiche del Messico o dell'India. Di questa civiltà ricca, complessa, e affascinante, però, Celati non ci dice quasi niente, limitandosi a pochi accenni ai problemi pratici e logistici incontrati dai due viaggiatori. Le descrizioni dei granai, delle maschere, e delle attività sociali, magiche, e agricole che hanno suscitato un enorme interesse dalla parte di altri viaggiatori in Africa e dei molti studiosi di questo popolo, nel libro di Celati sono sommarie e senza dettagli. Ad un certo punto, Celati confessa che quando si trova nelle montagne maliane dove vivono i Dogon, "l'impressione è d'essere nei posti sperduti di montagne dove andavo da bambino" (p. 80), e di non essere partito dall'Italia. Finito il suo soggiorno nei villaggi dogon, il viaggiatore conclude, con un'allusione ai lavori di un noto etnografo francese,"dovrò dire che di questi villaggi non ho visto quasi niente, tutto quello che posso dire l'ho letto nel libro di Griaule" (*id.*).[22]

[20] Celati è tornato a parlare di Mali e del Senegal in un libro piú recente: *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006*.

[21] Gianni Celati, *Avventure in Africa*, p. 5. Si menzioneranno ora solo i numeri delle pagine delle citazioni da questo testo.

[22] Celati si riferisce a Marcel Griaule (1898-1956), grande etnologo francese che ha scritto diversi libri sull'Africa fra cui *Masques dogons* del 1938. Piú avanti dirà: "facendo i conti del nostro viaggio tra i Dogon, direi che ho visto poco e ho capito ancora meno. Ma ho un'assurda nostalgia di quei posti, e Jean come me" (p. 99).

Nel suo libro Celati parla dei paesi che visita e gli individui che incontra, ma riflette anche diverse volte sulla condizione di "toubab" o turista bianco in visita in Africa. Nel suo libro è intento non tanto a decifrare i misteri dell'Africa e degli africani, quanto a descrivere le proprie impressioni e pensieri. In Africa, a Celati interessa tutto, non solo gli africani ma anche i turisti bianchi di cui fa parte anche lui, individui che Celati e Talon, dopo di averli osservati attentamente, suggeriscono che potrebbero benissimo essere argomento di studi antropologici specifici e interessanti:

> I turisti sono sani, parlano quasi tutti l'inglese, sono un popolo in crescita vertiginosa. Inoltre hanno già elaborato un proprio sistema di credenze, una mitologia molto complessa, dei propri modi di vestirsi, mangiare, viaggiare [e sono] forse [...] l'unico popolo a cui si può appartenere ormai, in quanto viaggiatori o sbandati perpetui. (p. 163)

Mentre Celati ammira chi riesce ad essere uno "sbandato perpetuo," ciò che il turista non riesce a fare e ciò che sanno fare benissimo gli africani è godersi il momento. Da parte sua, Celati vorrebbe liberarsi dall'"ansia di padroneggiare le situazioni" che hanno i turisti "toubab", un atteggiamento che "li rende quasi tutti comici o scomposti, sempre col pensiero in una mappa, in un codice legale, nel progetto d'un futuro, nella nostalgia d'un passato, mai qui nell'indistinto presente dei momenti qualsiasi" (p. 136). Se c'è un messaggio da portar via dall'Africa, l'autore suggerisce, deriva dai suoi incontri con individui che gli hanno fatto capire che quando un turista come lui osserva il paese straniero che attraversa è come se guardasse il mondo da dietro un vetro. E chi guarda da dietro un vetro

> tende a sentire che gli manca qualcosa, anche se ha tutto e non gli manca niente, e questa mancanza di niente forse conta qualcosa, perché uno potrebbe anche accorgersi di non aver bisogno davvero di niente, tranne del niente che gli manca davvero, del niente che non si può comprare, del niente che non corrisponde a niente, il niente del cielo e dell'universo, o il niente che hanno gli altri che non hanno niente. (p. 178)

Con questa condanna del consumismo e con questo invito a considerare al suo posto altre realtà, non etnologiche ma metafisiche, che non hanno una collocazione geografica precisa, si concludono le *Avventure in Africa* di Celati.

Nel primo capitolo di *Palomar*, in un episodio comico per la sua inattuabilità, il signor Palomar aveva tentato di fare la "lettura di un'onda" nella speranza che una tale lettura gli avrebbe consentito di fare ciò che Celati si rifiuta di fare in Africa, cioè, nelle parole di Calvino, "padroneggiare la complessità del mondo".[23] Celati non vuole "padroneggiare," non vuole fare l'imperialista, nemmeno un imperialista della penna che domina scrivendo ciò che osserva, specialmente in una terra

[23] Italo Calvino, *Palomar*, p. 8.

che attraverso i secoli ne ha viste tante, di dominazioni. Il suo viaggio in Africa, come quelli precedenti nella Valpadana e altrove in Italia, lo ha aiutato a scoprire non che cos'è l'Africa e cos'è la vita in Africa, ma cos'è la vita, la vita ovunque.

Si viaggia per disorientarsi, ma anche per riorientarsi. Si viaggia per trovare nuove frontiere e nuovi limiti. Nel Messico Calvino scoprí il limite dell'eurocentrismo e della razionalità, nell'India quello che Tabucchi ha scoperto è stata la permeabilità dell'identità umana e la mancanza di limiti delle nostre malvagità, ma anche delle nostre responsabilità oltre i soliti limiti geografici; e in Africa, Celati ha individuato i limiti della descrivibilità (ma era una cosa che già sapeva) come pure i limiti geografici e psichici che dividono la famiglia umana. Se sono anche loro, come molti altri scrittori, alla ricerca della loro propria identità, questi tre scrittori postmoderni fanno le loro ricerche non in Italia, ma invece, in quest'epoca di globalizzazione, "fuori di casa" in altri punti del globo che riescono piú congeniali che non le loro ricerche "a casa" in Italia.

Bibliografia

BARENGHI, Mario, *Italo Calvino. Le linee e i margini*. Bologna, Il Mulino, 2007.

BARENGHI, Mario, Marco BELPOLITI, ed., *"Alí Babà" Progetto di una rivista 1968-1972*. Milano, Marcos y Marcos, 1998.

CALVINO, Italo, "Com'era nuovo il Nuovo Mondo", *Saggi*, ed. di Mario Barenghi. Milano, Mondadori, vol. I., pp. 417-425.

CALVINO, Italo, *Romanzi e racconti*, ed. di Mario Barenghi e Bruno Falcetto. Milano, Mondadori, 2006.

CALVINO, Italo, *Palomar*. Torino, Einaudi, 1983.

CELATI, Gianni, "Verso la foce (estratti da un diario di viaggio)", *Nuova Corrente*, n. 100 (1987), pp. 227-242.

CELATI, Gianni, *Avventure in Africa*. Milano, Feltrinelli, 1998.

CELATI, Gianni, *Passar la vita a Diol Kadd. Diari 2003-2006*. Milano, Feltrinelli, 2011.

MILANINI, Claudio, "Criticismo etico e pietà creaturale: *Palomar* e *Sotto il sole giaguaro*", *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*. Milano, Garzanti, 1990, pp. 170-192.

MONTALE, Eugenio, *Fuori di casa*. Milano/Napoli, Ricciardi, 1969.

ROBERTSON, George *et al.*, ed., *Travellers' Tales: Narratives of Home and Displacement*. London, Routledge, 1994.

RORATO, Laura, Marina SPUNTA ed., *Letteratura come fantasticazione. In conversazione con Gianni Celati*. Lewiston, Mellon, 2009.

ROVATTI, Aldo, "Narrare un soggetto", in Alessandro DEL LAGO e Pier Aldo ROVATTI ed., *Elogio del pudore. Per un pensiero debole*. Milano, Feltrinelli, 1990, pp. 117-123.

Sartini Blum, Cinzia, *Rewriting the Journey in Contemporary Italian Literature: Figures of Subjectivity in Progress*. Toronto, University of Toronto Press, 2008.

Tabucchi, Antonio, *Notturno indiano*. Palermo, Sellerio, 1984.

Tabucchi, Antonio, *Viaggi e altri viaggi*. Milano, Feltrinelli, 2010.

West, Rebecca, "Africa, Gamuna, and Other Travels: Moving Narratives", *Gianni Celati: The Craft of Everyday Storytelling*. Toronto, University of Toronto Press, 2000, pp. 221-269.

Bibliografia informatica

Sontag, Susan, *Against Interpretation* (1966), coldbacon.com/writing/sontag-againstinterpretation.html.

Marfé, Luigi, "Il sapore del Messico e altre cose. Italo Calvino e le letterature iberiche", *Artifara. Rivista di Lingue e Letterature Iberiche e Latinoamericane*, V, 2005, artifara.com/rivista5/testi/calvino.asp

El "hipernovelesco" diálogo entre Italo Calvino y Mario Vargas Llosa

MAYERÍN BELLO
Universidad de La Habana

Cuando Italo Calvino fallece en 1985 se encontraba trabajando en las conferencias que debía dictar en la Universidad de Harvard, en el marco de las *Charles Eliot Norton Poetry Lectures* del curso académico 1985-1986. Tenía listas cinco y escribiría la sexta en los Estados Unidos. En 1988 verían la luz con el título *Lezioni americane* (editorial Fertrinelli), conocidas luego en español por su subtítulo: *Seis propuestas para el próximo milenio*. Como es sabido, en ellas se reflexiona sobre aquellos valores que le permitirían a la literatura mantener sus prerrogativas en medio de tantas seducciones audiovisuales fomentadas por el desarrollo exponencial de la tecnología. Estas lecciones promueven valores asociados con la *levedad*, la *rapidez*, la *exactitud*, la *visibilidad*, la *multiplicidad*, la *consistencia*. Es un libro hermoso y persuasivo, cuya proyección al futuro hunde sus raíces en el recorrido trazado por la literatura occidental, europea en particular, herencia muy afín a Calvino, al punto de que los itinerarios delineados por las propuestas prevén casi siempre la detención en la propia obra. De todas ellas la que más se relaciona con la mentalidad de fines del milenio es la de la *multiplicidad*, como reconoce el propio autor:

> In questa conferenza credo che i riferimenti alla letteratura del passato possano essere ridotti al minimo, a quanto basta per dimostrare come nella nostra epoca la letteratura sia venuta facendosi carico di questa antica ambizione di rappresentare la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali.[1]

Sin caer en reduccionismos totalizadores, es cierto que esa condición puede, plausiblemente, asociarse con muchos de los productos culturales de las últimas décadas –en los diversos dominios del arte, de la ideología y de la civilización– y en particular, con una amplia zona de la novela finisecular.

En consecuencia, el núcleo de dicha disertación es "il romanzo contemporaneo come enciclopedia, come metodo di conoscenza, e soprattutto, come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo" (p. 103). Se puede agregar –y la reflexión calviniana manifiesta en otros textos lo confirmaría– que ese método de conocimiento presupone, sin embargo, una relación conflictiva entre el sujeto y su campo de acción, dada por la conciencia del primero acerca de su ser fragmentado, y la visión caleidoscópica resultante –tanto de sí mismo como del mundo.

[1] Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, pp. 109-110.

La literatura contemporánea tiene, pues, como una de sus metas el "libro absoluto", que deberá ser al mismo tiempo una especie de "enciclopedia abierta", capaz de múltiples desarrollos virtuales: "Oggi non è piú pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima"(p. 113). De ahí que el gran desafío para la novela sea "il saper tessere insieme i diversi sapere e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo" (p. 110).

Una aspiración antigua y persistente en la poética de Calvino se ratifica en la lección de la *Multiplicidad*: la oscilación en la representación de la realidad entre "el partido de los cristales" y "el partido de la llama", esto es, entre la tendencia a una visión del mundo racional y ordenadora, y la que dinamita y relativiza cualquier estructura estable:

> i libri moderni che piú amiamo nascono dal confluire e scontrarsi d'una molteplicità di metodi interpretativi, modi di pensare, stili di espressione. Anche se il disegno generale è stato minuziosamente progettato, ciò che conta non è il suo chiudersi in una figura armoniosa, ma è la forza centrifuga che da esso si sprigiona, la pluralità dei linguaggi come garanzia d'una verità non parziale. (p. 113)

El texto literario se vuelve, pues, una red de posibilidades infinitas, realizadas como estructuras acumulativas, modulares, combinatorias. Justamente lo que Italo Calvino denomina "hipernovela".

Varios autores son evocados por el autor italiano para ir precisando su propuesta (Novalis, J. W. Goethe, G. Flaubert, M. Proust, T. Mann, R. Musil, T. S. Eliot, J. Joyce, P. Valery, C. E. Gadda, R. Queneau, G. Perec, J. L. Borges). Hay, sin embargo, una serie de novelas latinoamericanas, más cercanas temporalmente a la reflexión calviniana que muchos de los ejemplos aducidos, capaces también de ilustrarla de modo inmejorable, pues exhiben procedimientos narrativos, actitudes del sujeto enunciador, modos de interacción con el acervo cultural que las sustentan, así como una similar manera de asumir la representación de la realidad, entre otras estrategias y disposiciones, que se adecuan a los presupuestos teorizados. Paradigmáticas en este sentido son, por ejemplo: del peruano Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor* (1977); del argentino Manuel Puig, *El beso de la mujer araña* (1976); del cubano Guillermo Cabrera Infante, *Tres tristes tigres* (1967); del argentino Julio Cortázar, *Rayuela* (1963).[2]

Así, resulta particularmente incitante asistir al diálogo que entablan *Se una notte d'inverno un viaggiatore* y *La tía Julia y el escribidor*. En primer lugar, porque aquélla es la contribución calviniana a la variante genérica de la "hipernovela" y como tal es aludida en la lección de la *Multiplicidad*; en segundo lugar,

[2] Todas fueron traducidas al italiano en vida de Calvino: *La zia Giulia e lo scribacchino*, trad. Angelo Morino (1979); Manuel Puig, *Il bacio della donna ragno*, trad. Angelo Morino (1978); Guillermo Cabrera Infante, *Tre tristi tigri*, ed. de Fabrizio Mondadori, con la colaboración del autor y trad. Leonardo Lojacono (1976); Julio Cortázar *Il gioco del mondo* [*Rayuela*], trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini (1969).

por las evidentes afinidades entre ambos textos; en tercer lugar, porque todo parece indicar que siguieron de modo independiente su propia ruta; en cuarto lugar –pero no último, como lo demostrará el "hipernovelesco diálogo" subsecuente– porque confirman de una manera muy icónica una tendencia dominante –si bien no exclusiva– en los derroteros emprendidos por la narrativa de la segunda mitad del siglo xx. Curiosamente, ambas novelas se publican en Italia en 1979, si bien la de Vargas Llosa tiene la precedencia temporal.

Calvino expresó en una ocasión que los críticos, cuando reseñaban *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, hacían listas de posibles modelos en los que él habría pensado, y aunque se equivocaban en muchos casos, no encuentra desencaminado reflexionar sobre "un campo hasta ahora poco explorado: cómo funcionan las asociaciones mentales entre textos distintos, por qué caminos nuestra mente asimila un texto o lo empareja con otro".[3] Es este género de "emparejamiento" el que estamos aquí propiciando, en particular desde el polo de la decodificación y la recepción de los signos culturales, habida cuenta de que Calvino no aludió nunca a la obra de Vargas Llosa como posible inspiración, ni éste le ha dedicado a la obra de Calvino reflexión alguna –al menos, hasta donde hemos podido saber.

Recordemos velozmente de qué trata *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Un Lector comienza a leer el libro de Italo Calvino así titulado, pero luego del primer capítulo la lectura se interrumpe por, al parecer, desperfectos del ejemplar. En la librería a donde va a cambiarlo encuentra a la Lectora, a la que ha sucedido un percance similar. El intento de proseguir a toda costa la lectura constituye el asunto de la historia-marco, lo que implica pasar por una serie de peripecias que conducen al encuentro con libreros, editores, otros lectores, piratas de la industria editorial, autores que reniegan de sí mismos o que prosperan con apócrifos, entre otras experiencias. Por otra parte, la novela que continúan leyendo se metamorfosea constantemente, lo que provoca que se inserten en el texto total, y alternen con la historia del marco, diez diferentes inicios de novelas. El libro termina con el Lector y la Lectora felizmente casados y a punto de concluir la lectura de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

La tía Julia y el escribidor, por su parte, narra la historia de cómo se enamoran Mario y Julia –ésta, pariente lejana de aquél–, y las vicisitudes por las que atraviesa esa relación conforman el marco de la novela. En la radio donde Mario trabaja lo hace también "el escribidor", un autor de guiones de novelas radiales llamado Pedro Camacho. El libro está constituido por la alternancia entre la historia principal y los inicios de las novelas de Camacho. El desenlace nos lleva, por un lado, al matrimonio entre Mario y Julia, y por otro, al agotamiento nervioso, rayano en la locura, del escribidor, quien por las confusiones que introduce en sus guiones tiene que, finalmente, abandonar su oficio.

Examinemos, entonces, los puntos de contacto entre las dos obras:

[3] I. Calvino, "Nota introductoria", *Si una noche de invierno un viajero*, trad. Esther Benítez, p. 10. De este texto, y del mencionado adelante de Vargas Llosa, se indicarán sólo las páginas en las citas.

1. *Existencia de un marco cuyo hilo conductor es, entre otras peripecias, una historia de amor que concluirá en matrimonio, marco que incluye varios inicios de novelas metadiegéticas, es decir, insertadas en la historia principal.*
Se una notte d'inverno un viaggiatore comprende 22 capítulos, en los que se alternan aquellos que corresponden al marco, numerados consecutivamente, y los que corresponden a las 10 historias insertadas, con diversos títulos.[4] En *La tía Julia y el escribidor* hay 20 capítulos no titulados, y aquí también las 9 historias insertadas alternan con los acontecimientos del marco. En los dos textos los dos últimos capítulos sirven de conclusión al argumento del primer nivel narrativo.

2. *Contraste entre el estilo del marco, más homogéneo, y el expresivamente connotado de los relatos.*
En *Se una notte d'inverno un viaggiatore* la apelación a los personajes del Lector y la Lectora mediante la segunda persona del singular es el modo que asume el acto narrativo productor del relato del marco, mientras que en la metadiégesis –esto es, en el segundo nivel narrativo– terminará por dominar la primera persona. El contraste entre ambos niveles narrativos se acentúa, asimismo, por el empleo en el primero de un registro expresivo constante a lo largo de la novela frente a la diversidad estilística y genérica del segundo nivel narrativo. En el caso de la obra de Vargas Llosa ocurre algo semejante: con un estilo ágil y ameno cuenta el narrador en primera persona su historia de amor con la tía Julia, y los episodios familiares y profesionales con ella relacionados. Esta narración se alterna con las novelas interrumpidas, narradas en tercera persona, donde a pesar de que cambian radicalmente las circunstancias argumentales, la fuerte marca estilística del narrador Pedro Camacho permanece inconfundible, en notable contraste con la del primer nivel narrativo: el léxico tiende a lo ampuloso y cursi; se reiteran estructuras sintácticas como la aposición, que acentúan la singularidad del estilo del guionista; las novelas están llenas de estereotipos y de episodios truculentos, protagonizados por una figura que, invariablemente, trátese de hombre o mujer, tiene la misma caracterización física.

3. *Contaminación entre las historias insertadas.*
La contaminación se facilita, entre otros recursos, porque la estructura argumental es semejante en las respectivas series de narraciones metadiegéticas. Calvino se ha referido a la existencia en la obra que se analiza de un "núcleo narrativo de base":

> un personaje masculino que narra en primera persona se encuentra asumiendo un papel que no es el suyo, en una situación en la que la atracción ejercida por un personaje femenino y la oscura amenaza de una colectividad de enemigos que pesa sobre él, lo implican sin remedio. Este núcleo narrativo de base lo declaré al

[4] Esta secuencia de alternancias se interrumpe momentáneamente con la inclusión del capítulo VIII, "Del Diario de Silas Flannery", paréntesis en que este autor teoriza sobre el acto narrativo productor del relato que se está leyendo.

> final del libro, en forma de historia apócrifa de *Las mil y una noches* [...]. Si queremos, cabe reconocer la misma situación en el marco (en este caso podríamos decir que la crisis de identidad del protagonista proviene de no tener identidad, de ser un "tú" en el cual cada uno puede identificar su "yo".[5]

En *La tía Julia*, en las novelas interrumpidas de Pedro Camacho, por su parte, luchando contra circunstancias cada vez más disparatadas y colindantes con situaciones límite, hay siempre un redentor, un héroe o heroína –proyección de un ideal que quisiera encarnar el escribidor– que, como ya indicábamos, reaparece con diferente ropaje en todas las historias:

> Cap. II [Primera novela]: Era una de esas soleadas mañanas de la primavera limeña en que los geranios aparecen más arrebatados, las rosas más fragantes y las buganvillas más crespas, cuando un famoso galeno de la ciudad, el doctor Alberto de Quinteros –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu- abrió los ojos y se desperezó en su espaciosa residencia de San Isidro. (p. 37)
>
> el doctor Quinteros pensaba que, después de todo, no era tan terrible tener cincuenta años si uno los llevaba así. ¿Quién, entre los amigos de su edad, podía lucir un vientre tan liso y unos músculos tan despiertos? (p. 44)
>
> Cap. IV [Segunda novela]: En la noche chalaca, húmeda y oscura como boca de lobo, el sargento Lituma se subió las solapas del capote, se frotó las manos y se dispuso a cumplir su deber. Era un hombre en la flor de la edad, la cincuentena [...]. Las remotas campanas de la Iglesia de Nuestra Señora del Carmen de la Legua dieron la medianoche, y, siempre puntual, el sargento Lituma –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu– empezó a caminar. (p. 98)
>
> Cap. X [Quinta novela]: Mujer superior y sin complejos, llegada a lo que la ciencia ha dado en considerar la edad ideal –la cincuentena–, la doctora [Lucía] Acémila –frente ancha, nariz aguileña, mirada penetrante, rectitud y bondad en el espíritu– era la negación viviente de su apellido [...], alguien en quien la inteligencia era un atributo físico, algo que sus pacientes (ella prefería llamarlos *amigos*) podían ver, oír, oler. (p. 271)

La relación entre las narraciones metadiegéticas en los dos libros se da, asimismo, porque personajes que parecían funcionar sólo en una historia reaparecen, con diferente cometido en otras, pero con un mismo nombre: el señor Kauderer, por ejemplo, retorna en varias de las de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Esta recurrencia se vuelve un procedimiento habitual en la novela de Vargas Llosa, para regocijo del lector. Uno de los tantos ejemplos que podrían citarse es la transformación que sufre el personaje de la doctora Acémila, psiquiatra en el capítulo X, devenida en el XVI hombre y astrólogo:

[5] I. Calvino: "Nota introductoria", *op. cit.*, pp. 14-15.

> Fue el más connotado astrólogo de la ciudad, un hombre que leía las almas de las estrellas y que restañaba los espíritus de sus clientes (él hubiera preferido: *amigos*) mediante los signos del zodiaco, el profesor Lucio Acémila, quien después de muchos horóscopos, interrogatorios a los cuerpos celestes y meditación lunar, dio el veredicto que, si no el más certero, resultó el más halagüeño para los padres [...]. (pp. 424-425)

Puede ocurrir, por otra parte, que se descubra que los títulos de las diez historias insertadas en la novela de Calvino, al enlazárselos, diseñan un nuevo y posible relato, lo que hablaría a favor del vínculo estructural entre ellas:

> "*Se una notte d'inverno un viaggiatore, fuori dell'abitato di Malbork, sporgendosi dalla costa scoscesa senza temere il vento e la vertigine, guarda in basso dove l'ombra s'addensa in una rete di linee che s'allacciano, in una rete di linee che s'intersecano sul tappeto di foglie illuminate dalla luna intorno a una fossa vuota, –Quale storia laggiú attende la fine?– chiede, ansioso d'ascoltare il racconto*". (p. 260)

En el libro de Vargas Llosa, el escribidor, al no poder ya poner orden en la confusión de los argumentos, confusión a la que lo ha llevado el excesivo trabajo, decide reunir a los protagonistas de las diferentes novelas y matarlos a todos en los capítulos finales, para así solucionar el enredo. Dichas contaminaciones manifiestan, en fin, cuánto de juego y de *ars combinatoria* hay en la creación literaria, acentuándose así una convicción suscrita por muchos autores en la segunda mitad del siglo XX.

4. *Énfasis en el procedimiento de la interrupción en el momento más crítico de la historia*.

Una de las funciones de tal estrategia en la novela de Calvino consiste en que el Lector del *Viaggiatore* convierte este *leitmotiv* en el impulso para llevar adelante su recorrido narrativo junto con la Lectora. En el caso del libro de Vargas Llosa, la interrupción la sufre el lector empírico y tiene entre sus cometidos la alusión irónica a los mecanismos de la novela de folletín, intención que se puede advertir, asimismo, en la novela de Calvino. He aquí algunos ejemplos de los dos libros. De *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, capítulo "Sporgendosi dalla costa scoscesa":

> In quel momento d'armonia e pienezza uno scricchiolio mi fece abbassare lo sguardo. Rannicchiato tra i gradini della predella e i pali di sostegno del capannone c'era un uomo barbuto, vestito d'una rozza giubba a strisce fradicia di pioggia. Mi guardava con fermi occhi chiari.
> –Sono evaso, –disse. –Non mi tradisca. Dovrebbe andare ad avvertire una persona. Vuole? Sta all'Albergo del Giglio Marino.
> Sentii subito che nell'ordine perfetto dell'universo s'era aperta una breccia, uno squarcio irreparabile. (p. 66)

Del capítulo "Senza temere il vento e la vertigine":

> Aspettavo l'attimo in cui il laccio dello sguardo di Irina si sarebbe allentato. Ecco-la che socchiude gli occhi, ecco che io striscio nell'ombra, dietro i cuscini i divani il braciere, là dove Valeriano ha lasciato i suoi vestiti piegati in perfetto ordine come sua abitudine, striscio nell'ombra delle ciglia di Irina abbassate, frugo nelle tasche, nel portafogli di Valeriano, mi nascondo nel buio delle palpebre serrate di lei, nel buio del grido che esce dalla sua gola, trovo il foglio piegato in quattro col mio nome scritto con pennino d'acciaio, sotto la formula delle condanne a morte per tradimento, firmata e controfirmata sotto i timbri regolamentari. (p. 89)

De *La tía Julia y el escribidor*:

> Cap. II [Primera novela]: ¿[...] abandonaría el Pelirrojo esa misma tarde a su temeraria esposa? ¿Lo habría hecho ya? ¿O callaría y, dando una indiscernible prueba de nobleza o estupidez, seguiría con esa niña fraudulenta que tanto había perseguido? ¿Estallaría el escándalo o un pudoroso velo de disimulación y orgu-llo pisoteado ocultaría siempre esa tragedia de San Isidro? (pp. 68-69)

> Cap. IV [Segunda novela]: Pero pasaron dos, tres, varios segundos y no disparaba. ¿Lo haría? ¿Obedecería? ¿Estallaría el disparo? ¿Rodaría sobre las basuras indesci-frables el misterioso inmigrante? ¿O le sería perdonada la vida y huiría, ciego, salva-je, por las playas de las afueras [...]? ¿Cómo terminaría esa tragedia chalaca? (p. 132)

5. *Importancia concedida al receptor en la connotación del código empleado en la comunicación literaria.*
Ambas novelas presuponen un lector empírico cómplice, capaz de comprender el juego con las convenciones culturales y literarias, y el reciclaje de estilos y proce-dimientos. Es decir, ambos textos apelan a un lector no inocente.

6. *Presencia en las dos novelas de una estructura total equilibrada, sólida, pero al mismo tiempo, abierta, incompleta, adecuada a lo que Calvino ha manifestado en su conferencia sobre la "Multiplicidad*".
En otras palabras: el orden que confiere la estructura total del texto se abre a las infinitas posibilidades combinatorias entre signos, códigos y herencias culturales, mediante los inconclusos relatos insertados.

7. Empleo funcional del alto grado de narratividad de las historias.[6]
Se está en presencia, efectivamente, de argumentos prolijos en acontecimientos. Pero, a la vez, se asiste a la deconstrucción del carácter cerrado propio del relato tradicional mediante el énfasis en la inconclusión –como sucede tanto en Vargas Llosa como en Calvino–, o mediante los desenlaces a todas luces absurdos de

[6] La narratividad es una función que acentúa las características distintivas o típicas del relato en contraste con el "no relato". Cfr. Gerald Prince, "Observaciones sobre la narratividad", *Criterios*, 29, enero-junio, 1991, pp. 25-34.

los últimos relatos insertados en la novela de Vargas Llosa, absurdo que actúa como puesta en evidencia de enredos diegéticos promovidos por el melodrama. No obstante, ambas novelas mantienen una relación ambigua con el acto de narrar, caracterizada tanto por la distancia irónica como por la adhesión afectiva a la propia obra y al ejercicio de la literatura. En este sentido, ha expresado Vargas Llosa:

> Me costó trabajo dar una forma aceptable a aquellos episodios que, sin serlo, parecieran los guiones de Pedro Camacho, y volcar en ellos los estereotipos, excesos, cursilerías y truculencias característicos del género, tomando la distancia irónica indispensable pero sin que se volvieran caricatura. [...] Las sonrisas y burlas no llegan a ocultar del todo, en el narrador de este libro, a un sentimental propenso a los boleros, las pasiones desaforadas y las intrigas de folletín.[7]

A su vez, en una conferencia dictada en 1984 en Buenos Aires, dice Calvino refiriéndose al *Viaggiatore*:

> Es una novela sobre el placer de leer novelas; el protagonista es el Lector, que empieza diez veces a leer un libro que por vicisitudes ajenas a su voluntad no consigue acabar. Tuve que escribir, pues, el inicio de diez novelas de autores imaginarios, todos, de cierto modo, distintos de mí y distintos entre sí. [...] Más que identificarme con el autor de cada una de las diez novelas, traté de identificarme con el lector: representar el placer de la lectura de un género dado [...]. En algún momento me sentí incluso atravesado por la energía creativa de estos diez autores inexistentes. Pero, sobre todo, traté de resaltar el hecho de que cada libro nace en presencia de otros libros, en relación y cotejo con otros libros.[8]

A modo de conclusión, hagamos algunas rápidas reflexiones. La multiplicidad de que dan fe ambas novelas pretende, entre otros fines, presentar un catálogo de los diversos modos narrativos que han sustentado el género, en particular en su variante de literatura de masas, expresada en un registro paródico en el caso de la novela de Vargas Llosa, y según las expectativas de un lector medio,[9] amante de los textos bien escritos y con argumentos incitantes, en el caso del *Viaggiatore* de Calvino.

En ambos casos la narración múltiple se facilita por acudir los dos escritores a un esquema antiguo en la literatura occidental: el empleo de dos niveles de enunciación narrativa, correspondientes al marco y a los relatos insertados. La ironía, el énfasis en la fragmentación del sujeto productor del texto total, dotan, sin embargo, de actualidad al procedimiento. Además, apelar a la inconclusión y a la interrupción, vuelve abierto, potencial, polifónico el universo novelesco.

[7] M. Vargas Llosa, "Prólogo" a *La tía Julia y el escribidor* [s. p.].

[8] I. Calvino: "Nota introductoria", a *Si una noche de invierno un viajero*, p. 10, nota 1.

[9] "El natural destinatario y saboreador de lo 'novelesco' es el 'lector medio' y por eso quise que fuera el protagonista del *Viajero*. Protagonista doble pues se escinde entre un Lector y una Lectora […]. Y no olvido ni siquiera un minuto (dado que vivo de mis derechos de autor) que el lector es comprador, que el libro es un objeto que se vende en el mercado". *Ibidem*, p. 13.

Por otra parte, la multiplicidad estilística, la insistencia en el estereotipo, el humor derivado de la manipulación de los códigos literarios y culturales, reafirma el carácter ficcional, lúdico, de *ars combinatoria*, de la creación literaria –como ya apuntábamos–, construcción a la que contribuye el receptor con su complicidad, con su participación en el juego y con su inocencia perdida.

Dar fe, por otro lado, de la multiplicidad que exhibe parte de la narrativa de fin del milenio permite fijar un hito y connotarlo como una fase de un proceso indetenible: en nuestra época se gestan y afirman nuevos modos de producción del libro y de interacción entre emisor y receptor; las nuevas tecnologías audiovisuales inciden cada vez más en el ámbito literario, relativizando y multiplicando relaciones que antes se establecían sobre bases más restringidas. Todo ello trae consigo nuevas concepciones del mundo, de la cultura, del pacto entre autor y receptor, y de la literatura. En ella tenía Calvino una fe inquebrantable, la que lo animó a escribir sus *Seis propuestas para el próximo milenio*, fe compartida por el premio Nobel del año 2010, y reiterada en las siguientes declaraciones, que podrían verse también como respuestas al sentido primordial de las obras aquí examinadas. Calvino, al referirse en la conferencia "Molteplicità" a *À la recherche du temps perdu* de Marcel Proust, advertía una tendencia cada vez más presente en la escritura literaria de los tiempos modernos:

> L'avvento della modernità tecnologica che vediamo profilarsi a poco a poco nella *Recherche* no fa solo parte del 'colore del tempo' ma della forma stessa dell'opera, della sua ragione interna, *della sua ansia di dar fondo alla molteplicità dello scrivibile nella brevità della vita che si consuma*.[10]

Mientras que Vargas Llosa afirmaba en el discurso pronunciado en la entrega del Nobel: "Inventamos las ficciones para poder vivir de alguna manera las muchas vidas que quisiéramos tener cuando apenas disponemos de una sola".[11]

Bibliografía

CABRERA INFANTE, Guillermo, *Tre tristi tigri*, ed. Fabrizio Mondadori con la collaboración del autor, trad. Leonardo Lojacono. Milano, Il Saggiatore, 1976.

CALVINO, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*. Milano, Garzanti, 1988.

CALVINO, Italo, "Nota introductoria", *Si una noche de invierno un viajero*, trad. de Esther Benítez. Madrid, Siruela, 1992.

CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Torino, Einaudi, 1979.

[10] I. Calvino, "Molteplicità", *Lezioni americane*, p. 109. Subrayado nuestro.

[11] M. Vargas Llosa: "Elogio de la lectura y la ficción". Fundación Nobel: http://cultura.elpais.com/cultura/2010/12/07/actualidad/1291676406_850215.html

CORTÁZAR, Julio, *Il gioco del mondo*, trad. Flaviarosa Nicoletti Rossini. Torino, Einaudi, 1969.

PRINCE, Gerald: "Observaciones sobre la narratividad", *Criterios*, 29, enero-junio, 1991, pp. 25-34.

PUIG, Manuel, *Il bacio della donna ragno*, trad. Angelo Morino. Torino, Einaudi, 1978.

VARGAS LLOSA, Mario, *La tía Julia y el escribidor*. Madrid/Santillana, Suma de Letras, 2001.

VARGAS LLOSA, Mario, *La zia Giulia e lo scribacchino*, trad. Angelo Morino. Torino, Einaudi, 1979.

Bibliografía informática

VARGAS LLOSA, Mario, "Elogio de la lectura y la ficción", Fundación Nobel: cultura.elpais.com/cultura/2010/12/07/actualidad/1291676406_850215.html

El uso de la persona narrativa "tú" y sus diferentes efectos en *La muerte de Artemio Cruz* y *Se una notte d'inverno un viaggiatore*

Karen Hernández
Universidad Nacional Autónoma de México

Es interesante analizar dos novelas que tienen como denominador común el uso alternado de las personas gramaticales yo, tú, él; me refiero a *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* de Italo Calvino, no obstante fueron escritas en contextos temporales, literarios y geográficos diferentes. El aspecto más importante en ambas es la narración en segunda persona, teniendo en cuenta que el uso de ésta ha sido mucho más esporádico en la historia de la literatura universal.

Ambas obras nacen de las teorías neovanguardistas para luego quedar inscritas dentro de la literatura posmoderna, si consideramos las estrategias estructurales que ambos escritores usaron; pues tanto Fuentes como Calvino concibieron una forma diferente de hacer novela, rebelándose a lo tradicional y poniendo la estructura en primer plano, dejando con estas novelas el terreno de lo lineal para pisar el terreno de lo experimental acorde con su época.[1]

El uso del "tú" como voz narrativa cobra mayor auge con las neovanguardias de la segunda mitad del siglo xx, y los escritores toman mucha más conciencia del valor inclusivo que tiene la segunda persona, "tú"; este pronombre siempre implica a otro; algunas veces es autorreflexivo y otras involucra al lector; el uso del "tú" equivale a crear un eco en los oídos del lector, es como si las acciones del relato "rebotaran" en él directamente.Tanto Fuentes como Calvino usaron este recurso pretendiendo obtener matices y efectos diferentes. Dicha renovación estilística abreva en teorías e influencias distintas.

Carlos Fuentes, mexicano de formación cosmopolita, recibe la herencia de escritores como William Faulkner, Mijail Bajtin, Octavio Paz, José Ortega y Gasset, Jorge Luis Borges, Alejo Carpentier, por mencionar sólo a algunos. En 1962 escribe *La muerte de Artemio Cruz* que inevitablemente nos remite al *boom* de la literatura latinoamericana.

El término *boom* fue creado para agrupar una serie de escritores que publicaron sus obras importantes durante la década de los '60. La literatura del *boom*

[1] Sobre estos conceptos, ver Agnés Gullón, *Teoría de la novela: aproximaciones hispánicas*; María del Carmen Bobes Naves, *La novela*; Roland Bourneuf, *La novela*; Michael Butor, *Essais sur le roman*; el ensayo de Alberto Paredes *Voces del relato*; y principalmente Gérard Genette, *Nuevo discurso del relato*.

es importante porque hace voltear a los lectores del mundo hacia América Latina, cuando normalmente se leía a los escritores franceses y norteamericanos porque eran ellos quienes dictaban las vanguardias. Los escritores del *boom* se preocuparon por explorar nuevas técnicas y mostrar estructuras más complejas, a diferencia de la narrativa de la generación anterior. El *boom* era el estallido, era la ruptura con la tradición literaria, y representaba la vanguardia: lo que le dio un tinte cosmopolita a la literatura de este continente en aquel momento. Como parte de este estallido Fuentes irrumpe en la literatura universal con *La muerte de Artemio Cruz*, un texto en el cual lo novelesco tradicional y lo vanguardista conviven. Esta novela en apariencia se ciñe a la estructura de la novela tradicional, desarrollándose a partir de un hecho novelesco (la historia personal de Artemio entrelazada con la historia de México); sin embargo, al ir avanzando en la lectura se revela un juego de narradores y de tiempos que dará el toque de fragmentación que tiene el texto.

La tipografía es una herramienta más que ayuda a Fuentes a reforzar esta idea. *La muerte de Artemio Cruz* narra en treinta y siete partes –doce de las cuales corresponden a la primera persona, trece a la segunda y doce a la tercera– episodios de la Revolución Mexicana, en los que su personaje principal, un revolucionario de origen campesino, se transforma en un cacique lleno de poder, de autoritarismo, de corrupción y otros vicios de la sociedad mexicana de entonces y de ahora; por lo cual la novela también tiene una lectura política; pero la parte más interesante es la técnica narrativa usada por el autor.[2]

Carlos Fuentes en esta novela crea un espacio narrativo múltiple en el cual usa el desdoblamiento del personaje que se ve enfermo, moribundo, y luego recién nacido, recordando, hablándose todo el tiempo. yara reforzar, el autor usa una combinación de tres voces narrativas (yo, tú, él). Cada voz narrativa tiene un propósito. La primera persona del singular narra en presente y con toda conciencia los recuerdos, la incomodidad y el sufrimiento, y verbaliza las sensaciones del moribundo; la segunda persona equivale a Artemio contándose su propia historia, manifestando su interioridad con un efecto de desdoblamiento, es un tú reflexivo narrado en futuro; la tercera persona es la única parte introducida por una fecha que sirve para situar las acciones históricas del país, el pasado del protagonista y las acciones de los otros; la tercera persona representa la novela tradicional en medio del juego narrativo de Fuentes.

En específico, al usar segunda persona, Fuentes, maneja la dualidad yo/tú: el uso de la segunda persona implica a alguien diciendo "yo". En este caso el emisor del discurso es Artemio Cruz y el destinatario del mensaje es el propio Artemio Cruz: "Tú la pronunciarás, es tu palabra: y tu palabra es la mía".[3] Las partes en segunda persona representan un claro ejemplo de monólogo interior: el uso de

[2] Sobre esta novela, importante el ensayo de María Stoopen, *La muerte de Artemio Cruz: una novela de renuncia y traición*.

[3] Carlos Fuentes, *La muerte de Artemio Cruz*, p. 156. Se indicarán sólo las páginas en las citas de este texto.

esta técnica permite revelar la vida psíquica del personaje con mucha claridad. La segunda persona es la voz del inconciente de Cruz que reproduce su mecanismo de pensamiento, nos remite a lo más recóndito de su psique, sin censura alguna: todo esto tiene salida a través de su discurso, y de esta manera Artemio abre su inconsciente primero a sí mismo y luego al lector. Así sabemos que el dolor de Cruz habla en segunda persona, y también con este pronombre Carlos Fuentes describe minuciosamente y con exactitud las sensaciones casi imperceptibles, los síntomas, el tratamiento, la nueva conciencia de los órganos de Artemio y sus funciones vitales, que antes trabajaban de manera automatizada. El "tú" se convierte en una voz agorera que anuncia, explica, describe el dolor, y también anuncia la muerte de Artemio, quien sobrevive a través de los recuerdos acumulados en su memoria porque sabe que con ella rasguña la vida: "la memoria es el deseo satisfecho: sobrevive con la memoria, antes que sea demasiado tarde, antes que el caos te impida recordar" (p. 69).

En esta multiplicación de voces Carlos Fuentes también multiplica los tiempos, y a su voz narradora en "tú" le asigna el tiempo futuro. Cronológicamente el futuro implica inevitablemente la muerte para el hombre, la muerte para Artemio en este caso; además de esto Fuentes se vale de muchas oraciones simples, enumeraciones e innumerables repeticiones de adjetivos, verbos y adverbios, lo cual le da musicalidad a la lectura (y más si se realiza en voz alta).

La novela termina cuando se juntan en una confusión delirante y agónica los tres pronombres y los tres tiempos: "Yo sí lo escucho, yo que sigo sabiendo cuando tú ya no sabes antes que tú sepas... yo que fui él, seré tú... yo escucho, en el fondo del cristal, detrás del espejo, al fondo, debajo, encima de ti y de él..." (p. 341).

En el texto son identificables las dualidades, mismas que Fuentes maneja muy bien: "Sabes que todo extremo contiene su propia oposición: la crueldad la ternura, la cobardía el valor, la vida la muerte" (p. 37) y por ello su libro no sólo narra la muerte, sino también la vida de Artemio; de esta manera Carlos Fuentes logra empalmar el origen y el final de Artemio Cruz, ya que en su momento de muerte lo lleva al de su nacimiento; deja claro que su pasado se reitera en el tiempo presente y el futuro también se ubica en el presente. Pasado y futuro dirigen el presente de Artemio, que es nada más y nada menos que el frío de la agonía. Además de lo anterior, Fuentes logra también darle unidad a la fragmentación estructural con la que había jugado en toda la novela.

La muerte de Artemio Cruz es una especie de máquina del tiempo que permite reunir tres tiempos cronológicos y verbales, y alterarlos; Carlos Fuentes coloca magistralmente el punto final a la vida del protagonista, al juego pronominal, a la mezcla de tiempos y a la novela como tal, o al viaje si se prefiere.

Cambiando de continente y de autor, nos concentraremos ahora en una novela que escribe un consentido de Italia en 1979.

Italo Calvino recoge todo lo aprendido de las teorías literarias que había estudiado y de su red de experiencias como lector, y escribe *Se una notte d'inverno*

un viaggiatore, para lo cual crea un mecanismo generativo en cuyo engranaje incluye la multiplicación pronominal de las voces narrativas; incluye también la multiplicidad de historias, de personajes, de géneros representados por cada uno de los diez *incipit* que se encuentran en el texto, la inclusión autorreferencial de "El diario de Silas Flannery", y el concepto de que el hombre es una combinación de experiencias que determinan tanto la forma de crear como la de leer.

Sin duda la estructura tradicional del texto narrativo había quedado superada, acaso provocandola *noia* de Calvino; y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* se construye recogiendo las teorías de vanguardia de su época como el estructuralismo, la semiótica y el contacto directo con la cultura francesa y su militancia en el OULIPO. Todo esto se convierte en caldo de cultivo para la transición del escritor al periodo combinatorio o fantástico: es sabido que la obra del escritor italiano transita de la temática real a la fantástica, y para ésta última su contacto con el OULIPO fue determinante.

Es pertinente recordar el carácter experimental con el que fue creado el OULIPO en 1960, en París, por Raymond Quenau, y remarcar que no quería ser considerado un movimiento literario, sino un laboratorio, un espacio creado a propósito para la experimentación literaria. Pocas veces la literatura había sido vista como ejercicio de creación a través de las operaciones combinatorias y/o aleatorias; como ejercicio de juego, de juego con las palabras; los miembros del OULIPO querían quitar esa imagen solemne y sobria, y casi inspiracional, de hacer literatura. Con esta idea de experimentación y de juego Calvino escribe su novela experimental y revolucionaria.

Se una notte d'inverno un viaggiatore es un entretejido de historias: la historia del Lector y la Lectora que representa la narración-marco, más los diez inicios de las novelas incopletas que ellos tratan de leer, para los cuales Calvino usó la multiplicación de narradores, manipulando el discurso saltando de una persona narrativa a otra, como para demostrar al lector sus capacidades técnicas y teóricas que tenía del género; a veces parecía que lo hacía con ironía, y con ese tono juguetón y travieso intercaló la primera, la segunda y la tercera persona del singular, lo cual quería decir que ya había escogido una forma de narrar para provocar efectos particulares en su lector real.

Se una notte d'inverno un viaggiatore se presenta ante el lector como una novela de lo inusual: empieza con una narración en segunda persona en la cual se dará al lector una serie de instrucciones para hacer de su lectura una experiencia más placentera; en este caso el uso, estratégico, de la segunda persona del singular promoverá el juego con la identidad del lector real y el lector personaje.

El "tú" introduce una identidad ambigua entre el personaje y el lector, porque cuando el "yo" lector lee una narración en segunda persona, siente que ese tú es la voz de su conciencia, que lo llama, que lo invita a participar de las acciones: en otras palabras, el lector se convierte en protagonista de los acontecimientos narrativos. El lector va leyendo las acciones que va realizando en el interior del texto

o parafraseando: Tú lector vas leyendo tu propia historia en el interior de un libro. Es el narrador que le habla directamente a su lector, obligándolo a actuar, a interactuar; es decir que se deriva una relación entre el libro y el lector real y viceversa; lo cual lo convierte en una narración ágil en la que hay dinamismo y movimiento por el hecho de queel lector externo se sabe parte de la obra.

Se una notte d'inverno un viaggiatore promueve ampliamente la relación entre el libro y el lector real porque con toda intención uno de los personajes es denominado con el apelativo de Lector y no con un nombre propio; así el lector de carne y hueso se siente invocado por la voz que "sale" del libro. Tal es el propósito de Italo Calvino al escoger el pronombre "tú" para narrar, pues con éste interpela directamente a su lector real y lo obliga a involucrarse amplia y definitivamente en las acciones. El lector cae en la trampa y queda atrapado en la historia como personaje central de la obra. En este caso el "tú" del Lector es un elemento claramente metaliterario, lo cual hace que la distancia entre él y el lector real sea mínima o nula; de hecho su denominación se convierte en un apelativo directo al lector real. Con este recurso el lector se convierte en parte de la ficción narrativa, y *Se una notte d'inverno un viaggiatore* es la historia del lector. El propio Calvino nos da la clave diciendo: "Questo libro è stato attento finora a lasciare aperta al Lettore che legge la possibilità di identificarsi con il Lettore che è letto: per questo non gli è stato dato un nome che l'avrebbe automaticamente equiparato a una Terza Persona, a un personaggio".[4]

Así la novela tendrá tantos personajes cuantos lectores reales y ellos darán vida a la obra con su lectura individual. Expuesto de otra manera, Italo Calvino exige para su novela lectores activos que interactúen con la obra.

Toda la lectura nace de un sujeto lector y nunca estará separada de éste, pues cobra significado a través de su ojo interpretativo.

La segunda persona de este texto concentra varias entidades en el mismo pronombre: la del narrador, la del lector novelesco, y la del lector real; con este juego de identidades Calvino aprovecha para asignarles una tarea detectivesca a ambos lectores. El lector personaje debe de ir buscando durante toda la novela los desarrollos y finales de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*; mientras que la tarea del lector real es la de ir rastreando todo lo que el texto no dice explícitamente; el lector real queda a cargo de descubrir las huellas intertextuales de los otros libros y de los otros personajes que habitan en el texto actual. Calvino diría: "scrivere è sempre nascondere qualcosa in modo che venga poi scoperto" (p. 226), y es al lector a quien le compete hacer ese descubrimiento. Es una manera de decir que en lo real el lector siempre ha sido un protagonista de lo novelesco: con estas teorías el autor y el lector están en el mismo plano de poder.

Con esto Italo Calvino deja clara la importancia de la segunda persona, que remite al lector real en el proceso de creación y recreación de la obra. Con el "tú" calviniano se pierde el "yo" egocéntrico de la primera persona y el omnisapiente

[4] Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore,* p. 165.

"él", y Calvino escribe la apología del lector y subraya la relación inseparable que hay entre la primera persona del autor y la segunda persona del lector en el proceso literario.

Tanto Fuentes como Calvino juegan con las tres personas narrativas para crear mundos de ficción a través de la novela; y es como decir que en el acto creador intervienen las mismas tres personas: el "yo" del autor, el "tú" del lector, y el "él" del texto. Estos dos autores han entendido que la posmodernidad literaria enfatiza la importancia del lector en el proceso creación-recreación, y dejan claro que el autor y el lector no funcionan como entidades separadas, como había sido en la literatura tradicional, sino que el escritor es un ser en falta: en busca de su lector.

Bibliografía

Gullón, Agnes, *Teoría de la novela: Aproximaciones hispánicas*. Madrid, Taurus, 1974.

Bobes Naves, María del Carmen, *La novela*. Madrid, Síntesis, 1993.

Bourneuf, Roland, *La novela*. Barcelona, Ariel, 1983.

Butor, Michael, *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard, 1972.

Calvino, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. Milano, Mondadori, 1994.

Fuentes, Carlos, *La muerte de Artemio Cruz*. México, Punto de Lectura, 2011.

Genette, Gérard, *Nuevo discurso del relato*, trad. Marisa Rodríguez Tapia. Madrid. Cátedra, 1998.

Paredes, Alberto, *Voces del relato*. México, Grijalbo, 1992.

Stoopen, María, *La muerte de Artemio Cruz: Una novela de renuncia y traición*. México, unam, 1982.

“Sogno o son desto”: le eccezioni del reale in Savinio e Morselli

ANDREA SANTURBANO
Universidade Federal de Santa Catarina

Luis Buñuel, come si sa tra i grandi interpreti del surrealismo, cosí dichiarò in un’intervista:

> Ciò che vi è di piú meraviglioso nel fantastico –ha detto André Breton– è che il fantastico non esiste, tutto è reale”. In una conversazione con Zavattini esprimevo il mio disaccordo con il neorealismo. Mentre mangiavo con lui, il primo esempio che mi si offerse fu quello del bicchiere di vino. Per un neorealista, gli dicevo, un bicchiere è un bicchiere e niente altro; lo si vedrà tirato fuori dalla credenza, riempito di qualche bevanda, portato in cucina dove la cameriera lo laverà o potrà romperlo, il che comporterà il suo licenziamento oppure no, ecc. Ma questo stesso bicchiere, contemplato da persone differenti, può essere mille cose diverse, perché ciascuno mette una dose di affettività su ciò che osserva, perché nessuno vede le cose come sono, ma come i suoi desideri e il suo stato d’animo glielo fanno vedere.[1]

Ma le cose evidentemente non risultano cosí semplici, occorre ripartire da quel “nessuno vede le cose *come sono*”. Ci si deve infatti chiedere: e come sono le cose, cos’è la *realtà*?

Scrive per esempio Júlio Cortázar: “La nostra realtà nasconde una seconda realtà (una realtà *meravigliosa*), che non è né misteriosa né teologica, ma, al contrario, profondamente umana”.[2]

È indubbio che i fondamenti epistemologici nel Novecento cambino radicalmente, interferendo in modo decisivo anche nel campo dell’arte. Tzvetan Todorov, magari un po’ frettolosamente, liquida il problema della letteratura fantastica nell’affermare che la psicanalisi l’ha sostituita e resa inutile, mentre per i surrealisti, da Breton a Buñuel, ai quali si è già fatto riferimento, *tutto* è reale, anche e soprattutto l’attività psichica inconscia. Intanto, tutto il fantastico moderno, soprattutto da Kafka e Borges in poi, viene a costituirsi come arma per destabilizzare il reale, perturbarne i presupposti ontologici, scavarne i paradossi, e non piú come fuga verso il soprannaturale. Valga quanto dice Cesare Segre:

> Sino al Novecento, si può dire che gli scrittori partono da concezioni empiriche ma abbastanza stabili di realtà, rivolgendosi, per trovarne gli elementi antinomici, alle sfere del religioso, del mitico, del magico, della leggenda. Col Novecento

[1] In Alberto Cattini, *Luis Buñuel*, pp. 3-4.
[2] *Apud* Remo Ceserani, O *fantástico*, p. 123.

> si verifica un capovolgimento: la sicurezza della realtà entra in crisi mentre si disseccano le fonti dell'assurdo "istituzionale" (religione, mito, ecc.). La dialettica realtà/irrealtà viene dunque impiantata ex novo, e solo sul terreno della incrinata e sfuggente realtà.[3]

L'essenziale, dunque, è pensare ad un'irreversibile rottura del paradigma reale/irreale e considerare come delle situazioni anormali comincino a suscitare nella letteratura del Novecento una sensazione di lucida angoscia e una percezione ben "concreta" di inquietudine. Varrà inoltre la pena ricordare brevemente il fatto che la letteratura fantastica nasce, non a caso, quando i generi letterari hanno già acquisito una certa maturità (dal romanzo epistolare a quello di formazione, dall'autobiografico al satirico, e cosí via) e cominciano ad interrogarsi ricorrendo a delle pratiche metanarrative; si è detto "non a caso", perché il fantastico si presenta sin da subito quale congegno calibrato ed anche fatto di linguaggio per trasportare il lettore fuori dal suo mondo "consueto". Si prenda tra gli altri il caso di Charles Nodier, autore canonico del fantastico, ma altresí raffinato parodista in *Moi-Même* (racconto giovanile scritto sul finire del '700) dei modelli sia autobiografici che romanzeschi del suo tempo. E circa un secolo dopo, si può incontrare un Horacio Quiroga che pubblica nei *Cuentos de amor, de locura y de muerte* (1917) una strana storia, "La meningitis y su sombra", di una ragazza che nei deliri incoscienti della malattia fa appello all'amore e strappa promesse ad un uomo semisconosciuto, l'io-narrante, il quale si presta al gioco pur di alleviarne le sofferenze. La ragazza guarisce ed in un rovesciamento dei ruoli è lui a sentirsi sempre piú attratto, mentre lei si fa sfuggente e sembra non ricordarsi di nulla; finché i loro sentimenti non arrivano finalmente a corrispondersi. Qui, allora, vi è uno stacco narrativo e in un ulteriore rovesciamento di prospettive, stavolta del tutto metanarrativo, il lettore viene informato:

> y aquí está lo más gracioso de esta nuestra historia – ella está aquí, a mi lado, leyendo con la cabeza sobre la lapicera, lo que escribo. Ha protestado, bien se ve, ante no pocas observaciones mías; pero en honor del arte literario en que nos hemos engolfado con tanta frescura, se resigna como buena esposa. Por lo demás, ella cree conmigo que la impresión general de la narración, reconstruída por etapas, es un reflejo bastante acertado de lo que pasó, sentimos y sufrimos. Lo cual, para obra de un ingeniero, no está del todo mal.[4]

L'autore, in altre parole, passa da una narrazione in prima persona al passato, suppostamente inventata, ad una scrittura *in progress* che rimette ad una autobiografia, senza però nessuna illusione di uscire dall'universo della finzione.

Da Nodier a Quiroga, questi spunti sparsi vogliono fungere da parametri esemplificativi per dar conto di alcuni elementi incorporati e rielaborati originalmente dalla letteratura di Alberto Savinio (1891-1952) e Guido Morselli (1912-

[3] Cesare Segre, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, p. 224.
[4] Horacio Quiroga, *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, s. p.

1973): dall'invenzione narrativa alla scrittura dell'io, dal sostrato storico-filosofico ad una pratica metadiscorsiva. Occorre tuttavia fare ancora un piccolo giro d'orizzonte, segnalando appena due passaggi significativi. In *Lezioni americane*, per esempio, Calvino parla di "rivalutazione dei procedimenti logico-geometrici-metafisici che si è imposta nelle arti figurative nei primi decenni del secolo e successivamente in letteratura",[5] citando i casi di Massimo Bontempelli, in Italia, assieme a Jorge Luis Borges in Argentina, Ramon Gómez de la Serna in Spagna e Fernando Pessoa in Portogallo. Addirittura, Giulio Ferroni ravvisa nella genesi di un romanzo miliare nella letteratura realistico-psicologica italiana, *Gli indifferenti* (1929) di Moravia, un'influenza del giovane scrittore derivata dal gruppo *900*.[6] E dunque, non sarebbero distanti alcune parentele col "realismo magico" di Bontempelli e con la pittura metafisica di Giorgio de Chirico.

Questa premessa per dire che esiste nella letteratura italiana un *fil rouge* postulante una dialettica del reale forse non sufficientemente evidenziato all'interno di una tradizione che mantiene invece del mondo rappresentato una visione piú empirica. In questa sede, dunque, varrà la pena citare il caso di autori poco frequentati ma significativi in tal senso, quali Savinio e Morselli, utilizzando come chiave di lettura la non casuale inseminazione fra tratti autobiografici e (pur con tutte le ambiguità connesse al termine) fantastici.

Nella complessa tessitura narrativa saviniana, innanzitutto, l'umorismo si combina con degli elementi autobiografici che assumono spesso dei connotati meravigliosi, annullando ironicamente un'equazione troppo facile con i riferimenti onomastici. Epperò, scrive Savinio: "La mia opera è *in parte* una precisa ed estesa autobiografia".[7] "In parte", dunque, ma anche cosí resta quel dilemma critico che neppure Philippe Lejeune è riuscito a risolvere scegliendo il famoso compromesso del "patto autobiografico".[8] Ne *La casa ispirata* (1925), prima prova narrativa di Savinio, si assiste ad una incursione di elementi fantastici, resi ancor piú efficaci dalla loro inserzione nel contesto di una pseudo-autobiografia (quella degli anni parigini, tra il 1910 e il 1914, con la frequentazione dei circoli avanguardistici), che vincola la narrazione ad un registro mimetico. E fra questi elementi una sorpresa finale: il narratore si dichiara morto.

In altre opere dell'autore, il luogo mitico dell'infanzia, cosí come le rivisitazioni ri-creative di episodi della sua vita, sono costantemente *deplacé* su un piano favoloso –ad esempio, il viaggio in fondo al mare in *Tragedia dell'infanzia*–, in uno stretto dialogo con la sua cultura classica alimentata dalla nascita e formazione in Grecia. O, ancora, si può ricordare la grande metafora esistenziale contenuta nel racconto *Il signor Munster*, uomo che convive con la morte e che si va disfacendo, letteralmente, poco a poco. Quel che piú appare interessante nell'ottica di

[5] Italo Calvino, *Lezioni americane*, p. 84.

[6] Si veda Giulio Ferroni *et al.*, *Storia e testi della letteratura italiana*, p. 69.

[7] In Ferdinando Amigoni, "Nel grave silenzio della *Casa ispirata*", p. 48. Il corsivo è nostro.

[8] Si veda a tal proposito lo studio di Leonor Arfuch, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, in particolare il capitolo 1.

questo discorso è però proprio il gioco dei rimandi speculari, dallo pseudonimo assunto –Savinio, appunto– alla creazione di un anagramma dello stesso –*Nivasio* Dolcemare–, protagonista in terza persona di molte felici pagine narrative. Espediente, questo, che piú che muovere dalla sfera personale dell'autore per deflagrarla in una libera *inventio*, vuole assumersi il compito di rileggerne le esperienze biografiche a partire da quel territorio della psiche dove, in termini bergsoniani, la memoria disegna le forme della vita profonda e vera della coscienza.[9] S'innesta in questi termini la relazione tra esperienza vissuta e immaginario fantastico nell'universo animistico di Savinio.

Per quanto riguarda Guido Morselli, è naturalmente nei romanzi degli ultimi sette-otto anni –pur se anche prima non sono mancate delle epifanie in tal senso– che la sua letteratura arriva a percorrere dei territori estremi, ad attraversare una soglia al di là dell'esperienza sensibile, eppure accessibile alla dialettica della ragione. Si può definire, ed è già stato definito in vari modi, il complesso rapporto che intercorre tra realismo e fantastico in Morselli; oppure, si può salvaguardare solo il primo termine parlando semplicemente di *eccezioni* o *infrazioni* del reale. Perché, in definitiva, non è detto che si tratti necessariamente di una antitesi di realtà e fantasia. La fantasia, infatti, potrebbe fungere solo da mezzo provvisorio, in grado di fare sempre un passo avanti e sopperire alle risorse razionali, per affermare che di realtà può essercene piú d'una, sia essa speculare, alternativa e a volte meno paradossale dell'accaduto stesso o dell'accadere in potenza.[10] La si prenda pure come una ipotesi speculativa, dal momento che, come si è detto, i parametri epistemologici del Nocevento cambiano radicalmente. Per tornare un attimo a Savinio, il suo "dare forma all'informe e coscienza all'incoscienza",[11] con cui si allontanava per sua stessa ammissione dalla pratica surrealista, ricorreva ad una memoria ricreativa per rifiutare programmaticamente l'apparenza del naturalismo come criterio di veridicità e rappresentazione. Su Morselli non può neanche esistere il dubbio: surrealista egli non era.[12] Niente ricorsi all'inconscio per lui,

[9] Scrive Savinio nella prefazione a *Tragedia dell'infanzia*, p. 13: "È un assieme di nitidi ricordi e di reminiscenze vaghe, che cosí come gli uni e le altre si sono raccolti nella sede piú riposta della memoria, compongono una vicenda compiuta in sé ma oscura in talune sue parti. I fatti in sèguito narrati sarà possibile confortarli di date e altri accertamenti cronologici? Temo non si possa. [...] Ho dubitato per molti anni che alle vicende reali si fossero mischiati frammenti di sogni che a quelle si connettevano. Ma come determinare dove cessa la realtà e a questa subentra il sogno? Ora non me lo domando piú. Il dubbio si è placato. Tutti i ricordi stimo memorabili, che a mano a mano si vanno deponendo in noi con la gravità delle cose eterne".

[10] Mi permetto qui e in seguito di riprendere quasi testualmente alcune questioni da me affrontate piú diffusamente nel mio articolo "Il romanzo come *buco del verme*", in Andrea Santurbano, Fabio Pierangeli, Antonio Di Grado, *Guido Morselli: io, il male e l'immensità*.

[11] Alberto Savinio, *Tutta la vita*, p. 12.

[12] Sarà bene chiarire che l'analisi qui proposta, nel tracciare alcuni percorsi seguiti da Savinio e Morselli, non vuole equipararne gli esiti artistici. Basti qui ricordare che l'arte di Morselli è sempre mimetica, senza mai il ricorso a delle immagini deformate pur nel costruire storie o mondi paralleli; e che una possibile affinità intellettuale ed anche tematica con Savinio (la satira lucianesca, la tradizione illuminista, la lettura di Leopardi, l'intellettuale borghese e la questione della "torre d'avorio", l'uso

anzi la psicanalisi è spesso vista con scetticismo e spesso oggetto di satira nei suo scritti. La sua attività intellettuale è estremamente vigilata. Il fantastico morselliano, semmai, si definisce come modalità costitutiva e campo speculativo della sua *weltanschauung*, come un mezzo e non un fine. Un mezzo per percorrere un territorio che si costituisce come una realtà "altra", una dimensione "altra", non come il luogo dell'impossibile; un territorio dove le sue grandi questioni possono trovare terreno fertile e in un certo senso essere sublimate da un'arte profondamente umanista. La letteratura di Morselli si configura quindi come riflesso speculare di un mondo ostile, come chiave epistemologica del suo universo di pensiero e, in definitiva, come *anti-materia di realtà*.

La scienza può correre in soccorso alla letteratura, offrendole una teoria suggestiva: quella del *buco del verme*. Un'ipotesi che indica in astrofisica un possibile passaggio tra due universi o tra punti dello stesso universo, cioè una specie di doppio imbuto che ha l'entrata in un buco nero e l'uscita in un altro buco nero, detto specularmente "buco bianco". Sarebbe questo un passaggio che garantirebbe la possibilità di viaggiare nello spazio-tempo, ad una velocità superiore a quella della luce, mancando per ora, naturalmente, qualsiasi prova scientifica. Ma i *buchi del verme* rintracciabili nella narrativa morselliana, per tornare ad un piano letterario, sono tanti: sono quegli interstizi che nel proiettarci verso universi del possibile, ci fanno al contempo scoprire la drammatica incongruenza di quello conosciuto. Se il *buco del verme* piú noto in letteratura risulta il meraviglioso specchio di *Alice nel paese delle meraviglie* (1865) di Lewis Carroll, nel ragionamento dell'"Intermezzo critico" contenuto in *Contro-passato prossimo* (opera pubblicata postuma nel 1975) Morselli parla appunto degli individui che il processo alla storia lo fanno ogni mattina davanti allo *specchio*, per evitare che la vita si trasformi in uno stupido ripetersi di errori. E aggiunge lo scrittore varesino d'adozione:

> L'alternativa al passato, se valida in sé, nella nostra esperienza quotidiana valica addirittura il contingente, per appropriarsi di una sua quasi-necessità. "*Dovevo* scansare quell'incidente in autostrada, visto che potevo scansarlo se avessi seguito certe regole", eccetera.[13]

In Morselli l'espediente della contro-storia o contro-realtà non è mai gratuito, anche se non manca mai, fortunatamente, del gusto affabulatorio garantitogli dal *déplacement* letterario. Già in un romanzo come *Il comunista* (1964, pubblicato

del grottesco, il processo alla Storia, ecc.) non si dà ovviamente in termini di scelte estetiche coincidenti. È inoltre interessante citare un articolo di Morselli, pubblicato su *La Prealpina*, il 15 marzo 1950, in cui, in riferimento al quadro "La galleria dell'Arciduca Leopoldo Guglielmo a Bruxelles" di David Teniers, conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna, scriveva: "Signor Berenson, amico Savinio: ci direte che questa pittura di pitture, non è pittura" (p. 3). Secondo quanto riferisce Valentina Fortichiari (si veda l'introduzione a Guido Morselli, *Realismo e fantasia*), Morselli legge di Savinio *Casa "la Vita"*, durante gli anni calabresi, cogliendone una immagine surreale, possibile soggetto per un disegno. Insomma, su questi due frammenti, in apparente contraddizione, ci sarebbe da dire.

[13] Guido Morselli, *Contro-passato prossimo*, p. 122.

postumo nel 1976) alcuni personaggi isomorfi alla realtà, fra tutti Alberto Moravia, entrano a far parte dell'universo fittizio, benché il tutto sia ancora circoscritto nei parametri del romanzo storico o d'attualità documentaria. Ma tutti i suoi romanzi successivi possono essere ascritti alla definizione proposta, partendo proprio da *Contro-passato prossimo*, opera che, rimodellando alcuni avvenimenti storici, s'iscrive piú agevolmente nella famiglia dei romanzi ucronici, in compagnia, tra l'altro, del recente *Complotto contro l'America* (2004) di Philip Roth, come ha messo in rilievo anche la critica internazionale.[14] Sulla scorta del discorso che lega il fantastico all'autobiografico, è interessante notare come in questo caso lo scrittore americano abbia scelto di modellare i due supposti anni di filo-nazismo americano in un tessuto autobiografico poco o per nulla manipolato nei suoi presupposti.

In *Roma senza papa* (postumo, 1974), per continuare nella galleria dei "buchi", Morselli si muove su un terreno ibrido: riscrive sí la storia, ancorché in modo grottesco e paradossale, con dati storici rimaneggiati a piacimento, ma crea un ponte su un futuro basato su ipotesi altrettanto improbabili quanto dialetticamente avvincenti. E se *Divertimento 1889* (postumo, 1975) potrebbe essere definita un'ucronia "intimista", dal momento che non sconvolge la Storia ma entra nel *buco del verme* delle vicende private di Umberto I, è nel suo ultimo romanzo che lo scrittore affronta il compito piú arduo: dar conto di una dimensione al di fuori delle coordinate umane conosciute e penetrare indirettamente in uno spazio letterario divenuto tabú dalla *Commedia* di Dante in poi. In *Dissipatio H. G.* (postumo, 1977), infatti, si assiste alla storia di un mancato suicidio cui fa da contrappeso la scomparsa di tutti gli altri esseri viventi, finendo cosí dritti nei domini della morte: del genere umano, secondo le evidenze proposte, oppure del protagonista stesso, secondo una lettura sottotraccia. Ancorché vi si possa curiosamente rintracciare dall'inizio alla fine quel tempo dell'incertezza tra lo strano e il meraviglioso, che Todorov aveva considerato tratto distintivo del "vero" fantastico, *Dissipatio* sfugge a qualsiasi classificazione e comparazione. Qui anche il discorso sull'io narrante e sulle sue connessioni autobiografiche si fa complesso: se da un lato Morselli presta in un certo senso al narratore un'"anima", facendolo depositario di tante sue confessioni personali, dall'altro la tentazione del lettore di identificare l'autore col personaggio deve fare i conti con una progressiva ritrazione data l'impossibilità, per dirla di nuovo col primo Lejeune, di sottoscrivere un "patto". Quale patto di credibilità, infatti, sarebbe tollerabile alle condizioni date di un mondo destituito di una mimesi plausibile?

Giorgio Manganelli fu tra i primi a riconoscere il valore dell'opera con queste parole:

> Con uno di quei suoi straordinari salti fantastici che hanno un gelo mentale matematico, Morselli ha rovesciato i termini di una corrispondenza cosmica. Il sui-

[14] Si veda la recensione tedesca di Wofram Schütte, "Guido Morselli: der Uchronist der historischen Stunde Europas", s. p. Da rilevare che la traduzione in Germania di questo libro col titolo di *Licht am Ende des Tunnels*, cioè Luce in fondo al tunnel, dà adito ad una tragica ironia: l'autore, infatti, morto suicida, in fondo al tunnel della sua vita non ha trovato nessuna luce.

> cida è vivo, i vivi sono, non già "morti", ma "la morte". Morselli scrisse questo romanzo nello stesso anno in cui si tolse la vita, 1973. E forse mai era giunto ad una cosí calma gestione del suo astratto e lucido gioco intellettuale. Un gioco mortale e tuttavia capace di una intima grazia, oserei dire letizia.[15]

E lo stesso Manganelli, in *Letteratura come menzogna*, parla di "riso beffardo" della letteratura quando essa "a noi mortali, oppone la sua predilezione per la morte, insostituibile figura retorica".[16] Fatto di linguaggio la morte lo diventa anche, secondo le riflessioni di Maurice Blanchot, nel momento in cui nessuno può fare esperienza della propria morte per raccontarla: vale a dire che essa, nella sua impossibilità, eccede il pensiero e si rivela inesprimibile. In *Dissipatio* la morte è il nucleo della vicenda senza mai divenire puro pretesto narrativo, come avviene in altre opere consimili, letterarie e filmiche; anzi, la stessa innesca sin da subito una tensione del linguaggio da parte dell'unico "incredibile" testimone, il quale, in mancanza di interlocutori intra-diegetici, può solamente dialogare con scampoli e figure del tempo e della memoria, che ricordano vagamente quegli *Objets dans la forêt* del dipinto di Savinio. Il famoso incipit, "Relitti fonico-visivi mi tengono compagnia, e sono ciò che di piú diretto mi rimanga di 'loro'",[17] dà subito conto di una cristallizzazzione del linguaggio, di uno straniamento volutamente algido. Non a caso, lo scrittore rivede una prima bozza dell'opera che recitava "Relitti fonico-visivi mi ossessionano", perché, con tutta evidenza, considerata troppo stonata nella sua caricata ostentazione. Quella sorta di sgomento di fronte all'inesprimibile non può aggrapparsi ad una sensazione emotiva, quanto piuttosto rimanere su di un piano il piú possibile neutro.

Calvino, similmente a quanto scritto da Manganelli a proposito di Morselli, aveva definito "gelidi" i primi racconti di Buzzati, all'interno di una fantasia comunque vigile e razionale. Non casualmente, verrebbe da dire, poiché *Dissipatio* può rifarsi ad una corrente che scorre sottotraccia nella letteratura italiana del Novecento, da Savinio allo stesso Buzzati, definibile come metafisica, con riferimento non casuale alla pittura epifanica, di vuoti e di evocazioni –che *scava* nel reale invece di *scavalcarlo*–, di Giorgio de Chirico. Insomma, nel decostruire le frontiere del fittizio, del reale e della scrittura in prima persona, Savinio e Morselli fanno delle loro opere un importante laboratorio narrativo, un importante luogo metadiscorsivo soprattutto, dove vanno in scena le problematiche irrisolte dell'uomo moderno posto di fronte al riconoscimento della sua realtà.

Bibliografia

AMIGONI, Ferdinando, "Nel grave silenzio della *Casa ispirata*", *Fantasmi del Novecento*. Torino, Bollati Boringhieri, 2004.

[15] Su maurogermani.splinder.com/post/23720588/guido-morselli-dissipatio-hg.

[16] Giorgio Manganelli, *La letteratura come menzogna*, p. 217.

[17] G. Morselli, *Dissipatio H. G.*, p. 9.

ARFUCH, Leonor, *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2002.
CALVINO, Italo, *Lezioni americane*. Milano, Mondadori, 2004.
CATTINI, Alberto, *Luis Buñuel*. Milano, l'Unità/Il Castoro, 1995.
CESERANI, Remo, *O fantástico*, trad. Nilton Cezar Tridapalli. Curitiba, UFPR, 2006.
FERRONI, Giulio e*t al*., *Storia e testi della letteratura italiana*, Vol. X. Milano, Mondadori Università, 2005.
FORTICHIARI, Valentina, "Introduzione" a Guido MORSELLI, *Realismo e fantasia*. Varese, Nuova Editrice Magenta, 2009.
MORSELLI, Guiorgio, *La Litteratura come menzogua*, Adelphi (1967)
MORSELLI, Guido, *Roma senza papa*. Milano, Adelphi, 2000.
MORSELLI, Guido, *Dissipatio H. G*. Milano, Adelphi, 2001.
MORSELLI, Guido, *Divertimento 1889*. Milano, Adelphi, 2001.
MORSELLI, Guido, *Contro-passato prossimo*. Milano, Adelphi, 2001.
MORSELLI, Guido, *Romanzi*, vol. I, Milano, Adelphi, 2002.
SANTURBANO, Andrea, Fabio PIERANGELI, Antonio DI GRADO, *Guido Morselli: io, il male e l'immensità / Guido Morselli: eu, o mal e a imensidão*. Rio de Janeiro, Comunità, 2012.
SAVINIO, Alberto, "Il signor Munster", *La nostra anima*. Milano, Adelphi, 2001.
SAVINIO, Alberto, *Tragedia dell'infanzia*. Milano, Adelphi, 2001.
SAVINIO, Alberto, *Tutta la vita*. Milano, Adelphi, 2011.
SEGRE, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*. Torino, Einaudi, 1999.
TODOROV, Tzvetan, *Introdução à literatura fantástica*, trad. Maria Ondina Braga. Lisboa, Moraes, 1977.

Bibliografia informatica

QUIROGA, Horacio, *Cuentos de Amor de Locura y de Muerte*, gutenberg.org/cache/epub/13507/pg13507.html
SCHÜTTE, Wofram, "Guido Morselli: der Uchronist der historischen Stunde Europas", titel-magazin.de/artikel/3/2811/aufk%C3%BCndigung-der-geschichte.html

David Maria Turoldo e Giovanni Riva: due poeti di fronte al dramma dell'umanesimo ateo

Paola Leoni
Universidad Nacional Autónoma de México

Giovanni Riva e David Maria Turoldo, entrambio poeti, costituiscono un punto di riferimento per uomini di pensiero e di azione, artisti e gente comune, spesso atei o agnostici, che incontrano in loro un'inusuale capacità di provocazione di cui si ha tanto bisogno per non rimanere addormentati nel proprio nulla. Negli ultimi mesi del 2011, sono stati riproposti testi di Riva e di Turoldo: sono testi di riflessione e di dialogo su Dio e sull'uomo. Perciò, nonostante la poesia sia uno strumento privilegiato per entrare a fondo nel mistero della realtà, ho pensato di esaminare, invece delle loro poesie, questi loro testi di analisi e di riflessione, per lavorare sul tema dell'umanesimo ateo a cui mi sto dedicando. Sono tre testi.

Il primo è *Para conocer a Jesús* di Riva, uscito, in agosto del 2011, presso le edizioni della Sibilla dell'Università di Guanajuato: un libro molto profondo, già pubblicato in Italia e in Giappone, che ha formato varie generazioni di giovani ad affrontare il "problema di Dio" in una prospettiva alquanto nuova. La traduzione, puntuale e ben fatta, di Víctor García Salas, che prendiamo come testo di base, ha avuto la supervisione di Francisco Prieto che ne ha anche curato l'edizione, accompagnandola con una presentazione degna di rilievo.

Il secondo è *Los años, los amigos y Dios*, la traduzione di un'intervista fatta a Riva, da Arnaldo Nesti, direttore del Centro Internazionale di Studi sul Religioso Contemporaneo, che lo fa parlare, a 40 anni dal sessantotto italiano, sul clima di quegli anni e su un'esperienza non comune che Riva fece vivere a un gruppo di giovani dentro un contesto sociale cosí intenso e nuovo.

E il terzo è Turoldo, *Educare alla libertà umana e cristiana*, uscito pochi mesi prima di questo Congresso, in Italia, nelle edizioni La Scuola, a cura di Maria Cristina Bartolomei, a cui va il merito di questa antologia degli scritti di Turoldo, che costituisce un dialogo franco e amichevole tra l'autore e il suo tempo e che ripropone questa possente figura le cui opere erano introvabili, dopo la sua morte avvenuta nel 1992. In questi testi, Turoldo affronta tutti i temi piú scottanti dell'epoca, con un'analisi molto seria e profonda, tuttora a mio avviso validissima.

Turoldo e Riva sono uomini dotati di speranza. Differenziandosi dalla cultura degli anni settanta, che si definiva atea, hanno detto di sí a un compito: conoscere l'uomo e farlo incontrare con Dio. Sono molto diversi fra loro, per storia e temperamento, ma hanno entrambi dedicato la vita a essere veramente uomini, in un costante faccia a faccia col Mistero. Hanno tenuto i piedi bien piantati in terra, mentre agivano sempre coscienti della trascendenza. E credo che dobbiamo

essere molto grati verso di loro, visto che hanno saputo correre il rischio di aprire le orecchie, gli occhi e le labbra e hanno usato le mani per costruire –e anche per ricostruire– là dove altri avevano distrutto o stavano distruggendo.

Credo di aver conosciuto bene Turoldo, e non posso dimenticare il nostro incontro, quando lui, ormai molto malato, uomo dalla forte tempra, lottava per trovare l'ultima forza necessaria, quella dell'abbandono alla morte che non aveva mai smesso di sfidare. E Riva ha un posto speciale nella mia vita: posso dire, senza falsità, che quel poco che so e che ho fatto lo devo a lui.

Brevemente desidero raccontare un po' della loro vita: Riva è professore di lettere, poeta, filosofo e noto giornalista. Il suo costante viaggiare lo ha portato in tanti paesi, a contatto con diverse culture, senza mai cadere in quella sentimentalità che di solito costituisce il "qui casca l'asino" degli intellettuali e dei viaggiatori. In questo suo pellegrinaggio non mediatico ma fattivo, ha fondato comunità e opere sociali e culturali. Scuole, università, case editrici, centri culturali e associazioni di volontariato, in Europa, in Asia e in America Latina, portano la sua impronta, hanno il suo stile e soprattutto il suo spirito, capace di un profondo rispetto per ogni singola cultura, per ogni singolo gruppo, per ogni singola persona. Inquieto, colto, perspicace, umile e attento, nella sua incessante preoccupazione per il nostro tempo, con una mente ordinata e libera da formalismi, Riva si è fatto prossimo alle istanze –dalle piú alte alle piú semplici– di tantissime persone, accompagnandole a incontrare o a risignificare la loro vocazione e a dare frutti di giustizia e di pace, per cosí vivere, insieme ad altri, quelle che potremmo chiamare "isole di resistenza" alla sciagura dei nostri giorni. È praticamente impossibile fare una lista esaustiva di tutto ciò che Riva ha fondato nel mondo e per il mondo.

Vediamo in lui muoversi la fede che si unisce alla cultura, e la cultura che si unisce alla solidarietà, la solidarietà alla giustizia e la giustizia liberarsi dal moralismo e dalla classificazione degli uomini (quelli di serie A, quelli di serie B). Tutti siamo uomini reali, quindi grandi e meschini, direbbe Pascal. Ogni uomo è unico, accomunato agli altri da uno stesso identico profondo desiderio di felicità che deve essere scoperto. Ed è con l'uomo reale che Riva dialoga e costruisce. Dice che per far questo non occorre essere un genio: occorre solo essere se stessi. Riva ha moglie, figli e nipoti che, insieme ai libri, agli anni, agli amici e a Dio, lo accompagnano in questa sua impressionante creatività, che non muove mai masse ma sempre e solo persone, che muove i cuori, dunque, a riflettori spenti. Tra le tante sue opere, merita una citazione speciale la raccolta di poesie dal titolo *E chiamarmi Giovanni*.

Turoldo invece era un sacerdote e un frate, impegnato, con il cambio proposto dal Concilio Vaticano II, a lavorare per la pace, la giustizia, a favore dei poveri e degli oppressi. Gentilmente ma inflessibilmente osteggiato dal Sant'Uffizio, dovette lasciare la sua Milano, per farsi "predicatore itinerante in Austria, Baviera, Inghilterra, Stati Uniti e Canada", come ebbe a dire. È in questo periodo che, dall'incontro con Pasolini, maturò l'idea del film *Gli ultimi*. Tornato in Italia nel

1963, prese dimora nell'antico monastero di Sant'Egidio, a Sotto il Monte, vicino a Bergamo. Da lí, parlò al mondo, facendosi voce degli ultimi. Fra le sue opere, voglio ricordare il suo poemario, per me il piú bello, che ha per titolo *Mie notti con Qohelet*. Ma anche la sua traduzione dei Salmi, "in forma ritmica e adatta al canto" come si legge nella quarta di copertina: e, di fatto, a Fontanelle, durante il lavoro dei campi, i contadini cantavano i Salmi del re Davide tradotti dal padre David, cosa che Turoldo aveva spesso sognato. Una lunga malattia pose fine al suo lavoro, il 6 di febbraio del 1992: quattro giorni prima aveva celebrato la sua ultima messa e aveva congedato i fedeli dicendo: "La vita non finisce mai!".

Turoldo e Riva mi accompagnano dunque, coi loro testi e la loro vita, in un tema molto delicato: "il dramma dell'umanesimo ateo". È questo anche il titolo che Henry De Lubac dà a un suo libro del 1945, in cui presenta Feuerbach, Nietzsche, Kierkegaard e Comte, con un capitolo finale riservato a Dosotevskij, che definisce il profeta del fallimento dell'ateismo.

Per entrare in tema, inizio dalle note introduttive a *Para conocer a Jesús* di Riva, che ci invita a riscoprire il significato delle parole che usiamo normalmente, quali amore, patria, libertà, giustizia, e quindi anche la parola "dio". È un lavoro importante questo di chiarirci le parole prima di cominciare un dialogo, dato che ritengo che si sia prodotto, anche nel nostro tempo, l'episodio della Torre di Babele, episodio in fondo positivo: al tempo della Torre di Babele (torre che tutti gli archeologi cercano, trovano, ma nessuno garantisce che sia proprio quella l'autentica), gli uomini presero coscienza che non si capivano piú fra loro e, per ricostruire il tessuto sociale, abbandonarono l'idea dei mattoni, cioè di grandiose strutture e opere comuni, di un governo unico, per lavorare invece alla ricerca di strumenti con cui potersi di nuovo capire (fenomeno –apro una parentesi– che attualmente si sta realizzando, sembra, soprattutto tra gli scienziati).

Proviamo dunque a intenderci sulla parola ateismo. La parola viene da "ateo", di origine greca: la "a" iniziale è un alfa privativo che significa "senza", e "teo" viene da "theós" che significa "dio". Un ateo è senza dio, cioè non riconosce dio alcuno. Dio, ci dice Riva, è nome comune, cosí come è nome comune "scolaro"o "professore". Il termine dio è presente in tutta la storia di tutti i popoli, che han sempre dato nomi propri al dio, alcuni facendo graduatorie divine, altri privilegiando un solo dio al quale han dato un nome proprio, sacro, da non pronunciare mai fuori luogo o da non pronunciare in assoluto. La cultura occidentale, priva forse di fantasia, ha deciso che il nome proprio del suo dio, nella sua storia, fosse appunto "Dio". Orbene, questo ha creato molta ambiguità, e chi si dice ateo, in realtà, forse solo dichiara che non può piú riconoscere quel dio a cui la storia occidentale ha dato come nome proprio "Dio". Forse ha scelto di essere ateo perché di questo dio gliene han parlato troppo e male. Forse lo ricollega a quell'anziano, di certi quadri del '700, dai capelli bianchi, gli occhi azzurri, in trono su una nube, coi piedi che non toccano mai terra. O forse lo collega con simboli di cui non ci si ricorda piú il significato: sto pensando al dio disegnato come un occhio triangolare che ti segue

ovunque, che guarda e giudica, un dio senza faccia, senza mani e gambe, né bello né brutto, né caldo né freddo ma che risulta indubbiamente troppo enigmatico quando non risibile. Certo, quel dio che, col bastone di comando, sta seduto come Giunone sulla bianca nube, o che mi guarda di sbieco da quell'occhio spesso mal disegnato, è giusto e sano che io lo lasci in mano a chi non ha la preoccupazione di pagarsi l'affitto e il pane e può quindi darsi il lusso di andare in giro, dando buoni consigli e in genere cattivo esempio, a parlare di un tizio molto mal visto. Che questo dio sia sparito dalla circolazione e dalle coscienze a me sembra sano e positivo, perché può aprire alla ricerca del vero Mistero.

Ma c'è un tipo di ateismo –che De Lubac chiama "l'ateismo volgare, sempre presente in tutti i tempi della storia"– con cui dobbiamo invece fare i conti. Si tratta di un ateismo pratico, seguace di un'insegna che "girando correva tanto ratta" direbbe Dante (Inf. III, v. 53). È l'ateismo pratico degli ignavi, "anime triste di coloro / che visser sanza infamia e sanza lodo" (vv. 35-36). E quella folla è tanto numerosa –e fa tanto "tumulto, il qual s'aggira / sempre in quell'aura sanza tempo tinta" (vv. 28-29)– che solo se qualcuno ci scuote non finiamo anche noi lí, riducendo la nostra a una vita –dice Dante– cieca, bassa, dominata solo dall'invidia dell'altrui sorte, per parafrasare i versi47-48 del canto degli ignavi. Dante li mette in compagnia degli "angeli che non furon ribelli / né fur fedeli a Dio, ma per sé foro" (vv. 38-39) cioé han vissuto per se stessi. Chi non si riconosce almeno un po' in quest'ultima schiera di ex angeli? Il nostro tempo è dominato –ci spiega Riva– da un unico dio, padre di una religione della quale siamo tutti fedeli praticanti, che si chiama "il dio dell'interesse personale". È innegabile che si tratta di un dio minore, che genera a sua volta tanti dei minori. Questa scelta del dio minore, che sempre ha costituito una dolorosa tragedia per un intellettuale serio, è ora diventata invece un'allegra posizione dominante. L'intellettuale d'oggi –a differenza di Nietzsche, per esempio– non soffre affatto il dolore di scegliere un "dio" minore: ne sembra soddisfatto e masse intere ci credono, vi si adattano e a questo conformano la loro vita.

Riva e Turoldo dicono che a metterci in modo giusto di fronte al problema di dio come Mistero –di cui la ragione desidera conoscere il volto– sono i fatti stessi della vita normale. La ragione riconosce la nostra fragilità davanti alla vita e alla morte. I nostri occhi vedono il cielo, le stelle, le montagne e la terra e questo ci fa chiedere: perché esistono le cose e non il nulla? Inoltre siamo noi, in carne viva, che soffriamo o ci rallegriamo, che a volte vinciamo e a volte perdiamo, che talvolta capiamo e talora siamo nell'oscurità piú assoluta. È il nostro stesso esistere che desidera arrivare almeno alle soglie del Mistero. Allora esiste, si domanda Riva, il fondamento ultimo di tutto, che chiamiamo per tradizione "dio", garanzia del mio e dell'altrui esistere? La realtà stessa nega alla nostra specie la possibilità di essere il fondamento di ciò che esiste, di esserne la causa prima e la garanzia. Arriviamo cosí alle soglie di un "totalmente Altro" da me e dalla realtà che vedo o non vedo. Direi che è soprattutto nel momento del fallimento o di una gioia superiore alle nostre attese che qualcosa torna a metterci in contatto col "totalmente

Altro". È la coscienza sana che ci invita a fare quello che dice Turoldo: "Di Dio non si parla, con Dio si parla". Ed è tanto vero che, volenti o no, succede a tutti di parlare con Dio. Atei o no, preghiamo molto piú spesso di quanto non pensiamo.

Ateismo dunque è il comportamento di chi non riconosce dio alcuno: posizione umana davvero difficilissima, se non proprio impossibile. Gli atei veri sono rarissimi da incontrare. Chesterton, nel suo romanzo *La sfera e la croce*, crea un ateo vero, che si chiama Turnbull, che incontra Evan, un "vero non ateo"; i due si sfidano a duello e non vi dico come va a finire, ovviamente. Questo romanzo vale la pena leggerlo, perché è esilarante e perché è un buon esercizio per sottoporsi a un buon test: sono un ateo vero o un finto ateo?

E ora prendiamo l'altro termine del nostro discorso: umanesimo. Se l'ateismo è il comportamento di chi non riconosce dio alcuno, l'umanesimo è il comportamento confacente a un uomo e agli uomini. E anche qui dobbiamo intenderci sulla parola uomo.

Nella sua etimologia uomo viene dalla stessa radice di *humus*, che vuol dire terra. Uomo e umiltà hanno la stessa radice. Data l'arroganza che caratterizza la nostra specie (la *cupido dominandi* che accomuna tutti gli uomini in maggiore o minor grado), dovremmo trovare un altro vocabolo per definirci, non piú quello cosí evocativo di uomo, umanità, umanesimo, tutte parole radicate nell'*humus*, nell'umiltà. E dovremmo anche dimenticare per sempre quella bellissima ed enigmatica definizione del Genesi: "fatto a immagine e somiglianza del Dio" o "fatto a immagine di Dio e a somiglianza della natura" (come traducono questo brano biblico alcune scuole rabbiniche). Che cosa significa "fatto"? Che l'uomo è creatura e questo è doloroso accettarlo. E che cosa significa "a immagine di Dio"? Significa che l'uomo, mistero a se stesso, quando si guarda vede un dio. E che cosa significa "a somiglianza della natura"? Per rispondere, basta osservare: l'uomo si muove in se stesso, come nella natura, con la tensione di dominarsi e di usarsi per evolvere, per crescere e moltiplicarsi, per morire e rinascere. Ci spiega padre Turoldo che di fatto "l'uomo è libero ma non è autonomo". E quando pretende l'autonomia, diventa schiavo.

È tanto importante l'uomo che Turoldo ha il coraggio di dire: "Arrivare all'uomo è lo stesso che arrivare a Dio, se ne abbia o no coscienza. Prima devi scoprire la gente, è allora che puoi arrivare a scoprire Dio". Mi chiedo: chi perde tempo a scoprire la gente? Solo i bambini. Da grandi, finiamo per usare gli altri e non li scopriamo piú. Ma dobbiamo stare attenti: da un uso superficiale e apparentemente innocuo degli altri, il salto all'abuso e alla violenza è molto piú facile di quanto non pensiamo.

Ricordo che Ibsen si chiese: "Chi può dire in coscienza di aver fatto, nella sua vita, una cosa giusta?" Se cosí stanno le cose, che società giusta potrà mai costruire l'uomo? La storia ci dimostra che tutte le società degenerano in sciagura e l'uomo sveglio si sente profondamente a disagio in esse ed è bene che scelga la ribellione permanente ad esse. È infatti questo il dramma anche della società che

nasce dall'umanesimo ateo, che si sforza di costruire un mondo giusto, adeguato all'uomo, ma che ben presto diventa un castello di cristallo dove tutti si è schiavi, sia chi comanda sia chi ubbidisce. Lo spiega perfettamente Dostoevskij. Avremo cosí, e già lo stiamo vedendo, uno Stato che si trasforma in religione obbligatoria, di cui siamo fedeli praticanti, con le sue infinite leggi complicate e inconoscibili nella loro totalità, che ci fa avere tanta nostalgia della semplicità e dell'umanità dei dieci comandamenti sintetizzati da Mosè. Avremo e abbiamo le nuove chiese, che sono le banche, le palestre e i supermercati, l'internet o la tele, cui chiediamo droghe che non ci facciano morire e a cui sacrifichiamo gli amici, la testa, il tempo e anche i figli. Avremo e abbiamo già i nuovi sacerdoti, che disprezziamo o esaltiamo come han sempre fatto le genti in tutte le epoche della storia: i nostri si chiamano banchieri, politici, potenti, i sicuri di sé, che ci parlano di libertà e di giustizia riducendole a due belle divinità che nella pratica sono molto piú lontane da noi di quanto lo fosse quel dio che stava in cielo, in terra e in ogni luogo. Allora, che fare?

Turoldo dice, con un tono profetico che ricorda molto Giovanni il Battista: dobbiamo voltare le spalle alla società dei consumi, che è una società che ci separa dalla gente. E per farlo, lui dice, l'uomo ha due strumenti: la ragione e la fede. E conclude: "Noi dobbiamo crescere fino a raggiungere la statura di Cristo".

In Riva, si respira un tono molto vicino al quarto vangelo, quello di san Giovanni. L'uomo, da solo, non potrà mai conoscere o cambiare veramente né sé né il mondo. Riva invita a correre il rischio di dar fiducia a una promessa: "Dove due o tre sono riuniti nel mio nome, io sono lí". È una proposta, questa, molto discreta e per farne esperienza, forse, si deve fare come il profeta Elia che immaginava di incontrare la Verità prima nel tuono, poi nella tempesta, poi nel fragore di lotte o di un devastante amore. E invece la trovò nel sussurro di un vento leggero e imprevisto.

Ricordo quello che un alunno molto perspicace ha risposto alla mia domanda "Che fare?". Ha citato Pascoli[1] quando chiede: "Al santo monte non verrai, Belacqua?" E ha aggiunto: "Invece di rispondere, con la pigrizia di Belacqua: 'Io non verrò: l'andare sú che porta?' spero di rispondere sempre: 'Verrò', cioè continuerò a ricercare, a domandare e a camminare coi miei amici per trovare, nel cammino, non tanto la gloria quanto la Verità".

Concludo con l'invito a prendere in mano i testi di Riva e di Turoldo. E siccome nessun testimone è cosí attendibile che uno debba accettare ciecamente quel che dice, dobbiamo verificare, nella nostra vita personale e sociale, se è vero quel che dicono. Potremoleggendo essere aiutati da loro –come lo sono stata io– nel cammino che ogni uomo deve fare per incontrare la Verità, condizione ineliminabile per fare esperienza di una felicità non fittizia.

[1] In Myricae (*Le gioie del poeta* - IV "Gloria") Pascoli riprendelafigura di Belacqua (*Purg*. IV, vv. 109-135), citando parole dantesche: "Al santo monte non verrai, Belacqua?" / "Io non verrò: *l'andare in su che porta*? / Lungi è la Gloria, e piedi e mani vuole; /e là non s'apre che al pregar la porta [...]"

Bibliografia

RIVA, Giovanni, *Los años, los amigos y Dios*. México, IMDOSOC, 2011.
RIVA, Giovanni, *Para conocer a Jesús*. Guanajuato, Universidad de Guanajuato, 2011.
TUROLDO, David Maria, *Educare alla libertà umana e cristiana*, ed. Maria Cristina Bartolomei. Roma, La Scuola, 2011.
TUROLDO, David Maria, *Mie notti con Qohelet*. Milano, Garzanti, 1992.

Dario Bellezza, poeta de la otra guerra. El aspecto trágico en *Invettive e licenze*

SERGIO TREJO
Universidad Nacional Autónoma de México

Si a la generación intelectual italiana de la posguerra se le identificó, por una parte, con el compromiso político y la contestación ideológica de los años '60, y por otra con la experimentación estilística, cuyo terreno había sido abierto por el neovanguardismo, podríamos afirmar que Dario Bellezza es una suerte de *enfant terrible* que se distingue por ser una voz autónoma, con un discurso que apunta hacia una necesidad puramente personal que atañe a su producción lírica y que da como resultado un autoexilio que lo lleva a adentrarse en el culto erótico, o más bien homoerótico, de un Sandro Penna o un Cavafis. A propósito de esto, dice Bellezza en una entrevista: "ma nella letteratura non sento molto l'impegno politico. Bisogna essere Pasolini, Brecht; bisogna possedere quell'espressività che ti permette di non fare cilecca".[1]

Aunque Dario Bellezza se nutre culturalmente a través de los mayores exponentes de la Roma intelectual de aquellos años: Sandro Penna, Attilio Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, entre otros, esto no le impide encontrar su propio camino. Reafirmando este autoexilio antes mencionado y a diferencia de Pasolini, quien se volverá su gurú literario, Dario Bellezza se aleja de toda militancia política o ideológica explícita y de cualquier estrategia cultural o proyecto de experimentalismo lingüístico. No obstante, siempre habrá un sentimiento de devoción hacia su "maestro":

> Ora lo so: quel figlio a te non nato
> paradosso, scherzo della natura, ero io;
> e tu dunque mi fosti piú che fratello, iddio,
> ladro di cuori, maestro, mi fosti padre.
> [...] edeccomi qui
> perso ad ogni altro destino che non sia il tuo.[2]

Cabe señalar que desde *Invettive e licenze*, Dario Bellezza ya muestra una incisiva sinceridad que funge de manifiesto poético escrito con la crudeza y el ansia de quien conoce el sentido del esperpento. De ahí el título incitante que el autor usa, junto con su vida, como instrumento de provocación contra una sociedad de biempensantes que lo exilia de la realidad. El autodeclararse "diferente" ante los otros ya exhibe una suerte de insolente rabia juvenil que acompaña su voluntad

[1] Dario Bellezza, "*Testamento di sangue*, Garzanti, 1992", en D. Bellezza, *Gatti e altro*, p. 27.
[2] D. Bellezza, *La vita idiota*, p. 13.

común de no aceptar pasivamente una sociedad codificada y estandarizada. Por lo tanto, esa voluntad se torna poesía, mientras que en Pasolini se vuelve discurso. Es claro que el fondo poético de *Invettive e licenze* reside en lo autobiográfico. Es decir, en esa guerra del todo personal que apunta hacia dos polos: por un lado, hacia una incapacidad –siempre voluntaria– por parte del escritor, para adecuarse a las corrientes literarias de su época; y por otro, hacia el forcejeo con los sentidos y el cuerpo. Evidentemente, es necesario encontrar un lugar para el duelo, un duelo aplicado en sus dos categorías: combate y luto. Siendo así, la hoja en blanco es el terreno fértil para ello.

El lugar común de la poesía de Bellezza es trágico en cuanto a su manifestación del dolor, como muestra de una necesidad puramente existencial, trágico en el tono angustioso de una voz inocente y mortuoria al mismo tiempo que nos traslada a la descripción de modestas realidades que convergen en un discurso plenamente lírico:

> M'aggiro fra ricatti e botte e licenzio
> la mia anima mezza vuota e peccatrice
>
> e la derelitta crocifissione mia sola
> sa chi sono: spia e ricattatore
> che odia i suoi simili. E non trovo
>
> pace in questa sordida lotta
> contro la mia rovina, il suo sfacelo.
>
> Dio! Non attendo che la morte.
> Ignoro il corso della Storia. So solo
> la bestia che è in me e latra.[3]

Es clara la intención del autor romano de extraerse de una realidad que rechaza su narrativa exhibicionista, una realidad que muchas veces termina regodeándose en el cinismo para abrir paso a la confesión. Como ejemplo, el primer poema que a manera de advertencia al lector, abre la colección de los 92 delirios líricos que componen *Invettive e licenze*:

> Ma non sapraí giammai perché sorrido
> perché fui il pedante Amleto
> della piú consolatrice borghesia.
> Perché non ho combatuto il Leviatano
> Stato che vuole tutto inghiottire
> nella macchinosa congerie
> della sua burocrazia inesorabile.
> Ora mi nascono le unghie come ai morti (p. 7)

[3] D. Bellezza, *Invettive e licenze*, p. 88. Los textos de este poemario notienen título. Se indicará en adelante sólo la página en que Aparecen en la edición consultada.

Estamos ante un hombre con un insaciable deseo de libertad, mismo que choca contra una sociedad moralista y autoritaria en sus convicciones burguesas, por lo que el autor deberá renunciar a su condición de burgués. De hecho según Pasolini, Bellezza es el primer pequeñoburgués que se atreve a criticarse a sí mismo,[4] provocando con esto un aislamiento y una guerra contra sí mismo y los otros a través de una poesía cruda que dista mucho de ser complaciente.

Bellezza, en efecto, presta su voz al hombre común porque se considera uno de ellos. No cree en la figura del poeta-vate que enaltece de manera ampulosa sus experiencias de "superhombre". Su verdugo será quizá el deseo de juventud, la angustia de una nueva mañana, la pérdida del sueño, pero sobre todo, una culpa concerniente a sus propios sentidos, un sensual y nefando pecado que lo consumirá como un suicido lento y dulce:

> Nella luce fioca mi lecco
> le ferite mortali e la mia
> anima-foglia leggera va
> in cerca del Padrone.
>
> Chi è nell'ombra solo sa
> quanto il giorno è mortale
> bianca statua solare
> che non incanta piú la mia
> morta mattina. (p. 33)

Regresando una vez más a este péndulo oscilante que lleva al autor de lo interno a lo externo, Bellezza, desnudo de todo esnobismo, buscará siempre una vía de escape para evitar el horror corrosivo de los días, su violencia, sus leyes que asesinan al Eros que, paradójicamente, lo llevará a la muerte. La salida a sus desasosiegos la encontrará en la poesía que reivindica su interés por una dimensión exclusivamente personal. Como muestra el siguiente fragmento de un poema donde hay una clara intención de no adecuarse a las corrientes literarias contemporáneas:

> Il mare di soggettività sto perlustrando
> immemore di ogni altra dimensione.
>
> Quello che il critico vuole non so dare. Solo
> oralità invettiva infedeltà
> cordada petulanza [...]. (p. 103)

Sin embargo, Bellezza no desahoga su insatisfacción o sentido de extrañeza hacia los códigos sociales y la intolerante homologación cultural, a través del personaje de poeta maldito. Voluntariamente, el autor vive su sufrimiento dentro de sí, algunas veces con triste resignación, aunque jamás definitiva. Llegando al punto de

[4] Pier Paolo Pasolini, "Da *Invettive e licenze*, Garzanti 1971", en D. Bellezza, *Gatti e altro*, p. 34.

"Soffrire umanamente / la retorica di tutti i normali giorni delle / normali persone" (*id*.). Es decir, el lastre de una sociedad codificada y estandarizada.

Como contestación a esto último, el escritor logra trastornar la retórica, la que sí está a su alcance, al incluir en su discurso poético temas y elementos de la vida de todos los días. De ahí que tome un objeto común y corriente y lo colme de un valor simbólico profundo. Bellezza, tambaleante entre el fiasco y la plenitud dionisiaca, va más allá de la sensualidad penniana para cantar a su propio Eros y Thánatos, inseparables aliados de la poesía. Objeto de sus afectos serán los gatos, pero también la casta figura de los drogadictos o sus efébicos muchachos que se venden por un par de monedas. Estos últimos, serán personajes que en sus vagabundeos por la Roma capitalista el poeta presenta como héroes del áspero mundo de la abyección. Así pues, aquí el *fanciullo* de plumas ligeras, de voz viva y gentil, no tiene lugar, sino el *ragazzo* perverso como alegoría de una imprecisión existencial, la cancelación del amor correspondido, en el acto fisiológico que debería ser una cuestión de amor. En suma, un relato lírico colmado de sensualidad, pero casto y trágico, en el sentido del alejamiento del cuerpo y de una sexualidad vivida como castigo:

> Perché non s'accende la mia carne.
> Se mi vieta il rapporto con te. Il
> mio ragazzo intanto cambia mutande
> con qualche cliente di
> passaggio. (p. 49)

Hay en Bellezza una insistente devoción hacia los ambientes clandestinos, a explotar el reverso de la belleza. A pesar de conocer el mundo de Pasolini o el de Elsa Morante, la mordida por parte de la homologación cultural lo reduce a poblar su mundo de figuras angelicales dispuestas a darle el tiro de gracia, a instalarse en lo sombrío de su dolor interior. Lo trágico de su combate reside en lo autodestructivo, en la aceptación de su pérdida, en esa osadía que es el abandono del cuerpo y los sentidos que lo llevaba a regalarlos a los muchachos prostitutos del Ponte Sisto, del coliseo o el circo máximo, y donde éstos no son los salvadores del mundo, sino su corte de los milagros, imberbes habitantes de los lugares dedicados a los encuentros clandestinos:

> I ragazzi drogati, guardie del corpo
> dell'Assoluto [...]
> So che vanno per le vie del mondo
> con in bocca il sapore della polvere
> e del tossico: [...]
> ma anche cosí la mia voce smorta
> li vorrà sempre al mio capezzale. (p. 87)

El lector de *Invettive e licenze*, atestigua la fuerza de un autor que se distancia de la sociedad de su tiempo, en tanto que decide tomar con los brazos tendidos al

aire, el acto de la condena a muerte por parte de una sociedad de consumo y de masas. No sin antes escribir noventa y dos esquelas en las que canta a Roma, la yerma ciudad natal, a los amigos-enemigos, y no al amor, sino a la decadencia de éste, al Eros agonizante que arranca la lírica homoerótica italiana de aquel ideal romántico para situarla en una realidad que, por dura que parezca, se acerca más a la vida:

Vedessi dove alberga il mio cuore. Delinquenza
precoce i fallaci sogni alimenta di imprese
rapinose e il rumore dell'eternità, traffico
insolente, a me arriva dalla strada e tutto
il passato, itinerario lontano e quasi
dimenticato mi si butta addosso ed ecco

che questa mia anima innaturalmente
cristiana e cieca ti saluta quando spengo
la luce, smorzo la stufa e al freddo piango
sconsolato nella mia pazzia e la pederastia

è solo la speranza d'un abbraccio anonimo,
delicatezza dissipata, dolore sommerso
nella bellezza virile in questa età di sessuale
puritanesimo. Sí, abbraccio del disubbidiente,
addio, addio alla castità! Rimorso
e aventura dell'io che si è stancato di crescere. (p. 108)

En conclusión, el releer a Dario Bellezza es descubrir a un gran poeta, testigo de un siglo, cantor de la degradación, fiel en su relación fraternal con la muerte, pero también creyente en el poder salvador de la poesía. Por lo tanto, será esta última su única batalla ganada. Cierto es que para la comunidad intelectual italiana, Dario Bellezza fue y seguirá siendo uno de los escritores más importantes de los últimos cincuenta años del siglo xx. Incluso antes que Pasolini escribiera en el prólogo de *Invettive e licenze*: "Ecco il miglior poeta della nuova generazione", la crítica literaria ya apuntaba hacia el escritor de gruesos lentes. Quizá porque su voz no sólo era el eco de un hombre ensimismado hablando como un lírico arcaico de su mundo de voluptuosos tumbos, sino la voz de toda una generación, hija de la guerra, que no sólo admiraba, sino que se identificaba con la coherente fuerza creativa del escritor. Hoy en día, más allá del escándalo que provocaba el estilo de vida de Dario Bellezza, aún se sigue discutiendo su presencia como una de una de las máximas figuras de la lírica italiana. Su obra atemporal va gritando una lívida angustia que defiende a la par el combate contra la mediocridad y la hipocresía, por lo que el interés hacía su obra no puede ser ignorado. Porque no puede ignorarse el llamado de ningún escritor de tan hondas manifestaciones poéticas en cualquier literatura.

Bibliografía

BELLEZZA, Dario, *Gatti e altro*. Roma, Fermenti, 1993.
BELLEZZA, Dario, *Invettive e licenze*, prólogo de Pier Paolo Pasolini. Milano, Garzanti, 1991.
BELLEZZA, Dario, *La vita idiota*. San Mauro, Lieto Colle, 2007.

Il fascino indiscreto del piccolo schermo in *Niente, piú niente al mondo* di Massimo Carlotto

Marina Bettaglio
University of Victoria

Il riferimento al famoso film di Buñuel, *Il fascino discreto della borghesia*, ci consente di analizzare il fascino indiscreto del piccolo schermo nel "monologo per un delitto" di Massimo Carlotto *Niente, piú niente al mondo*, un testo in cui il simulacro televisivo fa da sfondo all'azione criminale annunciata dal sottotitolo. Come la maggior parte delle opere dell'autore padovano, questo breve testo parte da un fatto di cronaca, "una madre che aveva ucciso la figlia",[1] per denunciare il male della contemporaneità tra gli strati sociali piú colpiti dalla crisi industriale. Per quanto –sia per la tematica, il figlicidio, sia per l'ambientazione, la periferia torinese e la struttura narrativa– quest'opera si discosti dai testi ai quali Carlotto ha abituato il suo pubblico, l'autore rimane fedele alla sua concezione della letteratura come strumento di denuncia delle storture della società contemporanea. Abbandonata la *detection*, l'inchiesta, l'indagine sul crimine, questo breve testo considerato uno dei "piú riusciti e convincenti di Carlotto"[2] dà voce alla madre assassina per mostrare il volto piú oscuro e aberrante dell'edonismo in un contesto sociale degradato. Se all'inizio degli anni Settanta Buñuel metteva a nudo l'inettitudine, l'ipocrisia, il conformismo della borghesia attraverso la metafora del pasto non consumato, all'inizio del terzo millennio Carlotto parte dai prezzi del supermercato per denunciare gli effetti devastanti dello strumento televisivo all'interno della società dei consumi targata Berlusconi. Con l'impegno che caratterizza la sua attività letteraria e politica, lo scrittore padovano mostra le conseguenze della "spettacolarizzazione dell'esistenza" e "l'estetizzazione della merce" che hanno stravolto la società italiana.[3] Mentre il regista spagnolo presentava "un'analisi corrosiva della malattia mortale della classe borghese", il testo di Carlotto mette in scena la malattia mortale del proletariato in uno scenario postideologico e postindustriale.[4]

Pubblicato nel 2004 e vincitore del premio teatrale Girulà nel 2008, *Niente, piú niente al mondo* rivela il dramma dei nuovi proletari per i quali il simulacro televisivo ha sostituito la realtà. Nella tensione tra il consumo televisivo e quello alimentare si articola la confessione di una massaia, come l'avrebbe chiamata

[1] Massimo Carlotto, *The Black Book*, p. 96.

[2] Costantino Maeder, "L'accidia come motore della conoscenza nel ciclo dell'Alligatore", *Noir de noir. Un'indagine pluridisciplinare*, p. 122.

[3] Romano Luperini, *La fine del postmoderno*, p. 11.

[4] Cristina Bragaglia, *Realtà dell'immagine in Luis Buñuel*, p. 47.

Mike Bongiorno, teledipendente e alcolizzata consumatrice, che, al ritorno dalla spesa, racconta il suo raccapricciante segreto: l'uccisione della figlia ventenne, colpevole di non condividere la sua visione edonistica della vita e i suoi sogni di fama mediatica.[5] Il discorso della madre omicida, che prende l'avvio da un verso di una celebre canzone di Gino Paoli, "Il cielo in una stanza", racchiude in sè la disfatta della società italiana, dall'ottimismo degli anni Sessanta al presente. Come nelle altre opere di Carlotto, la musica è un elemento costitutivo del testo.[6] È infatti a partire dalla citazione della intramontabile canzone d'amore di Paoli, che la confessione della madre assassina rivela il tragico snaturamento della società italiana contemporanea avvenuto in seguito alla trasformazione del paese iniziata durante gli anni del *boom* economico. Si tratta di anni cruciali nei quali si gettano le basi di una società del consumo e dello spettacolo che ha il culmine nell'era berlusconiana, scenario dell'atto criminale. Testimone ignara delle trasformazioni socioeconomiche del nostro paese, la protagonista, pressochè coetanea dell'autore, riassume in sè e nelle sue azioni quel malessere sociale entrato perfino nel seno di quell'istituzione cardine della nostra società che è la famiglia.[7]

In questo senso il riferimento musicale che fa da filo conduttore della narrazione rappresenta un "segno storico generazionale" in quanto rievoca le atmosfere, le aspirazioni, i sogni di una generazione.[8] Portata al successo da Mina nel 1960 e successivamente dallo stesso cantautore, la canzone di Paoli esprime la fiducia nell'amore e nei sentimenti che la protagonista del testo di Carlotto ha definitivamente perso. Nella trasposizione dell'espressione "niente, piú niente al mondo" dall'ambito spensierato de "Il cielo in una stanza" al nichilismo espresso dalla casalinga assassina, si riflette la storia di un paese nel quale il mezzo televisivo, come aveva vaticinato Pasolini, "l'ha lacerata, violata, bruttata per sempre".[9] Analizzando la trasformazione del paese dagli anni del dopoguerra, lo scrittore friulano osservava come attraverso i mezzi di comunicazione il consumismo fosse riuscito a penetrare nel tessuto sociale distruggendo quel bagaglio di cultura e tradizioni su cui si fondava. Pasolini infatti aveva preconizzato "lo strapotere della TV, non solo nel guidare le sorti della lingua ma anche nel forgiare –o ri-forgiare– i caratteri degli italiani".[10]

[5] Nel corso delle sue numerosissime trasmissioni, Mike Bongiorno, il re dei telequiz, non smise mai di apostrofare le telespettatrici con il termine "massaie".

[6] Il ruolo della musica nelle opere di Carlotto viene analizzato da Maurizio Camardi in "L'arma sublime della musica" in Laurent Lombard ed., *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*, pp. 49-52.

[7] A questo proposito conviene ricordare che la famiglia è un asse tematico fondamentale nella narrativa di Carlotto che, a partire da *La verità dell'Alligatore* fino al suo ultimo romanzo, *Respiro corto*, passando per *Nordest* non si è mai stancato di investigare il malessere sociale che si cela in questa istituzione sociale che riflette la crisi di valori dell'Italia contemporanea.

[8] Mario Tropea, "Gli oscuri luoghi dell'anima. Dall'*Alligatore* al *Nordest* della trasformazione irreversibile", *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*, p. 153.

[9] Pier Paolo Pasolini, "Acculturazione e acculturazione", *Scritti corsari*, p. 54.

[10] Antonio Sobrero, "L'Italia dopo mezzo secolo di TV", in Angela Felice ed., *Pasolini e la televisione*, p. 92.

Mentre Pasolini metteva in guardia dai pericoli della televisione durante il periodo di maggior industrializzazione della penisola, il testo di Carlotto mostra il dramma senza catarsi di una donna il cui orizzonte vitale è completamente segnato dalla televisione spazzatura, dal sistema delle merci e dalla musica leggera. Nella desolazione del quartiere dormitorio in cui vive, la televisione rimane l'unico strumento in grado di supplire al nichilismo imperante, proponendosi come "modello cognitivo di percezione della realtà e dell'esistenza, nonchè repertorio di stili di vita e forme di comunicazione".[11] Attraverso quei format televisivi che stabiliscono un forte legame affettivo con il pubblico, soprattutto i *talk show* e i *reality*, la donna acquisisce un sistema di "disvalori" che pone il successo economico e il facile guadagno al di sopra di ogni altra cosa.

Come i giovani, protagonisti della narrativa dei giovani "Pulp" e "Cannibali" degli anni Novanta, l'esistenza di questa donna è profondamente segnata dal circo massmediatico, dai sogni di fama televisiva e dal desiderio di una vita agiata nella quale consumare i prodotti e le merci pubblicizzate sul piccolo schermo. Ma a differenza di quanto avviene nell'universo giovanile della Generazione X, i cui testi sono pressoché privi di spessore psicologico, nella narrazione di Carlotto la violenza, la brutalità estrema, l'*horror* che si concretizzano nell'omicidio insensato, vengono rielaborati criticamente. Alla banalizzazione della violenza gratuita che caratterizza uno dei testi chiave della nuova narrativa degli anni Novanta, *Woobinda* di Aldo Nove, Carlotto oppone un testo di denuncia che propone un nuovo tipo di impegno sociale e civile in linea con i suoi romanzi d'inchiesta. All'orrore del matricidio e del patricidio, confessato con grottesca levità dal giovane io narrante di "Il bagnoschiuma" di Nove che affermava "Ho ammazzato i miei genitori perché usavano un bagnoschiuma assurdo, Pure & Vegetal", si contrappone il tono di denuncia degli effetti aberranti del sistema merci-consumi nel quale si era gestata l'avventura letteraria del decennio precedente.[12] Come ha piú volte sottolineato nel corso di svariate interviste, per Carlotto la scrittura di genere nelle varianti del *noir*, dell'*hard-boiled* o del giallo rappresenta un vero e proprio "racconto sociale" poiché "in Italia la sfida del genere è quella di colmare il vuoto lasciato dal giornalismo d'inchiesta. Il che significa mescolare *fiction*, verità e un pizzico di sana controinformazione" che ha il valore di mettere in luce gli aspetti piú inquietanti e meno conosciuti della realtà contemporanea.[13]

Rispetto allo sperimentalismo degli anni Novanta, la narrativa di Carlotto dimostra che, come indica Luperini, "l'ilare nichilismo degli anni Ottanta e Novanta, il lusso della 'leggerezza' e della irresponsabilità non ci sono piú concessi".[14]

[11] Elisabetta Mondello, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*, p. 82.

[12] Aldo Nove, "Il bagnoschiuma", *Woobinda*, p. 11.

[13] Intervista a Wanda Marra "Il giallo come racconto sociale".

[14] R. Luperini, *La fine del postmoderno*, p. 78.

All'orrorismo della stagione precedente si contrappone un forte impegno sociale nel denunciare le storture del sistema politico, economico e finanziario della contemporaneità soffermandosi sui difficili rapporti familiari. Mentre la generazione dei "cattivisti", a cui appartiene Nove, prende come punto di riferimento l'universo giovanile, raccontandone il nichilismo dal punto di vista dei figli, *Niente, piú niente al mondo* volge l'attenzione sul disagio dei genitori ultraquarantenni, quelli per i quali la chiusura delle fabbriche ha rappresentato la fine di un'epoca e di uno stile di vita. Come ha sottolineato lo stesso scrittore questo monologo scaturisce da "l'urgenza [...] di raccontare i nuovi poveri" per denunciare la vacuità della società postmoderna.[15] Per i nuovi poveri, cosí come per i giovani, l'esistenza è segnata da ciò che Umberto Galimberti definisce "il passaggio storico del futuro come promessa al futuro come minaccia".[16] Priva ormai di speranze, vittima di un insistente *marketing* della paura, questa donna vive arroccata in un razzismo cieco e insensibile. In questa situazione di profondo disagio, alleviato solo temporaneamente dal Vermouth e dalla televisione spazzatura, l'avvenire è segnato dall'inquietudine, dal terrore di invecchiare e non sapere come fare per tirare avanti perché, come afferma, "Una volta lo Stato in qualche modo ti aiutava ma adesso ti devi arrangiare per tutto e devi pagare di tasca tua".[17] Nessuna istituzione nè civile, nè religiosa è piú in grado di offrire garanzie, per cui prevale la disperazione.

In questa "tragedia minimalista", narrata dal punto di vista di Caino, ossia della madre assassina, l'atmosfera delittuosa evoca toni inquietanti riconducibili a certe atmosfere *neonoir*.[18] Tanto per l'ambientazione urbana, come per l'attenzione al mondo dei massmedia e dei consumi, *Niente, piú niente al mondo* è un testo di difficile definizione che rispecchia alcuni aspetti del *noir*; poichè

> disvela un lato orrorifico, disturbante e angoscioso di un reale che è nella società, malgrado si tenda ad esorcizzarlo. Ha per oggetto e soggetto la psiche umana, quella dell'assassino e quella del lettore e conducendo chi legge nel cuore di questo territorio (spesso, ma non necesariamente metropolitano) la macchina narrativa rivela l'esistenza di un conflitto tra individuo e società che viene messo in scena nella forma dell'"atto gratuito" perturbante e angoscioso proprio perchè irrisolvibile, esattamente come l'antagonismo che l'ha generato".[19]

[15] M. Carlotto, *op. cit*., p. 96.

[16] Umberto Galimberti, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*, p. 29.

[17] M. Carlotto, *Niente, piú niente al mondo*, p. 26. Di questo testo preso in esame, d'ora innanzi si segnaleranno solo le pagine.

[18] Laurent Lombard, "Il mondo cosí com'è", *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*. p. 179.

[19] E. Mondello ed., *Roma Noir,* 2006, p. 9. È opportuno notare che nel contesto italiano non esiste una definizione univoca di *noir*, in quanto il termine viene utilizzato in senso molto lato come sinonimo di "giallo", poliziesco, *thriller*, come indica Fabio Giovannini nel suo articolo "Il *noir* contemporaneo e la tradizione" in *Roma Noir 2005*. A questo proposito si è sviluppato un intenso dibattito sia sui quotidiani nazionali, sia sulla stampa specializzata e nei circoli accademici. Per brevità rimandiamo ai seguenti studi: Elisabetta Mondello, *Crimini e misfatti*, Massimo Bonfantini, *Il giallo e il noir*, Massimo Carloni, *L'Italia in giallo*, Elvio Guagnini, *Dal giallo al noir e oltre* e alla serie *Roma Noir* edita da Elisabetta

La macchina narrativa messa in moto in *Niente piú niente al mondo* si presenta con un tono colloquiale che ricorda una banale conversazione tra vicine di casa. Ed è proprio l'apparente normalità del discorso della donna, che non lascia presagire il dramma di cui si è resa protagonista, a renderlo ancora piú perturbante, nel senso freudiano del termine. Il racconto dell'anonimo io narrante, che indugia sui prezzi del supermercato, del vestito comprato dai cinesi, delle rate del salotto e dell'abbonamento televisivo (p. 27), ha un carattere angosciante in quanto questa sua "vita da *discount*", che racconta con tanta precisione, presenta caratteristiche ascrivibili a ciò che Freud chiama *das unheimliche*, ossia ciò che spaventa poichè ci riporta a qualcosa di familiare. Tradotto in italiano come "il perturbante", è ciò che ha la capacità di generare paura proprio per la sua familiarità con altri aspetti conosciuti, giacché "il perturbante rientra in un genere di spavento che si riferisce a cose da lungo tempo conosciute e familiari".[20] Ed è proprio per il fatto che la situazione della casalinga di ritorno dal supermercato risulta cosí normale, che la sua vicenda, ossia il fatto di aver appena accoltellato la figlia, diventa ancora piú agghiacciante.

Infatti, se il sottotitolo "monologo per un delitto" non avvertisse il lettore del contesto criminale dell'opera e il nome dell'autore non fosse sinonimo di *noir*, potremmo pensare per un attimo di assistere allo sfogo di una casalinga frustrata alle prese con il carovita. Non certo un'agiata *Desperate Housewife* hollywoodiana, ma una casalinga nostrana che nella tetra periferia torinese si sfoga, accompagnata da un bottiglia di Vermouth, al termine di una giornata particolarmente pesante. "Devo mettere a posto la spesa" esordisce con ansia (p. 9), preoccupata di mettere tutto in ordine prima dell'arrivo dei suoi ospiti, la cui identità rimarrà occulta per buona parte del testo. Il tono realistico di questo "dramma neorealista al tempo degli iperconsumi", che indugia sui particolari delle offerte speciali, dimostra la perversa relazione di dipendenza che si è instaurata tra la donna e la società dei consumi.[21] Se da un lato, infatti, se ne sente attratta, in quanto ne ha acquisito i valori fondamentali, dall'altra ne è inesorabilmente esclusa a causa del suo scarso potere acquisitivo.

In un sistema nel quale, secondo la teoria di Baudrillard, il consumo determina lo *status* sociale del consumatore, la frequantazione dei "*discount* alimentari", quelle catene di supermercati a basso costo spuntate come funghi durante gli ultimi vent'anni in tutta Italia, identifica la situazione economica e sociale della donna.[22] Cosciente del fatto che "la gente che sta bene [...] oggi si vede da quello che

Mondello a partire dal 2005. Inoltre va sottolineato che per quanto La Porta ("La narrativa italiana e le scritture di genere", p. 90) abbia escluso che *Niente, piú niente al mondo* possa essere considerato un *noir*, in quanto in quest'opera "il *noir* è imploso", tuttavia, vi si possono riscontrare caratteristiche ascrivibili a tale genere in quanto mette in luce il lato piú sinistro e aberrante dell'animo umano.

[20] Sigmund Freud, "Il perturbante", p. 153.

[21] Filippo La Porta, "La narrativa italiana e le scritture di genere", in E. Mondello ed., *Roma Noir 2005*, p. 60.

[22] Mi riferisco a *La società dei consumi: i suoi miti e le sue strutture* (1976), nel quale il sociologo francese mette in risalto il ruolo delle merci in quanto simboli nella costruzione dell'identità personale.

mangia", la donna, che arrotonda il misero stipendio del marito facendo le pulizie presso alcune famiglie della borghesia torinese, esprime i sentimenti di quelli che sono costretti a fare i salti mortali per arrivare alla fine del mese (p. 25).[23] Con uno strano fervore consumistico, nonostante la stanchezza della giornata, ed il crimine del quale si è resa protagonista, elenca minuziosamente i suoi acquisti:

> Polpa di pomodoro, barattolo da 400 gr, 0,24.
> Mozzarella bocconcino, 100 gr., 0,39.
> Detersivo Marsiglia, bucato a mano, 1 euro.
> Dentifricio al fluoro, 0,42.
> Caffè 4 pacchi da 250 gr., 3 euro e 39.
> Olio Extravergine, 1 litro, 2 euro e 75.
> Pesto alla genovese, 0,66. (pp. 9-10)

Si tratta di prodotti generici, di cui si evidenzia la convenienza, ma dei quali non si menziona la marca, elemento importante che distingue i consumi della donna da quelli descritti dagli scrittori del decennio precedente, i cosiddetti "cannibali". Se le marche e le firme erano state protagoniste, a partire dalla lezione di Tondelli, della narrativa degli anni Novanta, nella periferia postindustriale del Duemila il consumo ha perso il *glamour* della stagione precedente. Con gli scarsi mezzi che i lavori a ore e il misero stipendio da magazziniere del marito le consentono, la donna vive ossessionata da offerte speciali imperdibili in improbabili supermercati.

È a partire dai consumi culinari, simbolo di identità e nuovo *status symbol*, che Carlotto rivela il lato piú oscuro e sconosciuto di quella società opulenta, corrotta, meschina, ipocrita nella quale, "sembrava che alla gente di un certo livello importasse solo il denaro e quello che ficcava in bocca".[24] Come afferma Giorgio Pellegrini, uno dei personaggi piú esecrabili creati da Carlotto, la società italiana del Terzo Millennio sembra aver cambiato il suo rapporto con il gusto. Il cibo, infatti, torna ad essere un barometro sociale, a scandire l'appartenenza a ceti e gruppi etnici come era avvenuto nelle epoche precedenti. Il sogno di un paese privo di classi sociali si infrange di fronte al frigorifero perchè non solo "era cambiato il rapporto con il gusto" come affermava Pellegrini,[25] ma, come sottolinea la protagonista di *Niente*, "la gente che sta bene come la Masoero e la Baudengo, oggi, si vede da quello che mangia. E da quante volte va al ristorante". (p. 25) In confronto alle signore presso le quali fa le pulizie che si cibano solo di prodotti doc: "Mozzarelle di bufala del casertano, pasta di Gragnano, vino di enoteca, tavolette di cioccolato che costano quanto tutta la spesa che ho fatto sta mattina" (p. 23),

[23] Il tema dei consumi alimentari è al centro di due testi di Carlotto: *Mi fido di te*, romanzo d'inchiesta, scritto insieme a Francesco Abate, che mette a nudo il problema delle sofisticazioni alimentari e, in minor misura, *Arrivederci amore, ciao* il cui protagonista, l'odiosissimo Giorgio Pellegrini, aveva saputo capitalizzare l'ossessione per i cibi e i vini doc.

[24] M. Carlotto, *Arrivederci amore, ciao*, p. 126.

[25] *Ibidem*, p. 127.

la lista della spesa della madre assassina dimostra il suo scarso potere d'acquisto oltre ad una perversa lucidità nell'enumerare i prezzi di ogni prodotto.

La concretezza degli articoli acquistati si scontra con il tono iperbolico dei neologismi alla Stefano Benni dei nomi dei supermercati: "Comprabenissimo", "Gustosiaffari", "Prezziabbattutieconvenienzassoluta" oltre al "Supermegafantadiscount" che evoca il fantozziano "supermega direttore galattico", il temutissimo capo della mostruosa ed alienante struttura aziendale nella quale lavorava il perdente per antonomasia del cinema italiano degli anni Ottanta, il Ragionier Ugo Fantozzi. Nel discorso della donna la trasposizione della facilmente riconoscibile iperbole "Supermegafantadiscount" dall'universo fantozziano alla tetra periferia torinese ribadisce l'alienazione creata dalla grande distribuzione sui consumatori piú deboli, quelli destinati a subire le angherie di un sistema capitalistico disumanizzante.

Il discorso consumistico, con il quale si apre il monologo, si unisce a frasi sibilline nelle quali ricorre ossessivamente, quasi come un macabro ritornello, l'espressione "niente piú niente al mondo", sottolineando la disfatta della donna, i cui sogni si rifanno all'ottimismo di un'epoca che, come aveva vaticinato Pasolini, avrebbe distrutto il tessuto sociale italiano. Non a caso, come ha sottolineato Roberto Chiesi, Pasolini nella sua veste di artista e intellettuale "è stato il testimone piú sofferto e lungimirante del passaggio traumatico dell'Italia contadina a quella neocapitalista e consumistica".[26] Infatti, con grande lungimiranza è stato in grado di presagire l'impatto della televisione, il "*medium* di massa che ha trasformato lo sguardo, il pensiero, le azioni degli italiani, cancellando rapidamente le identità e diversità culturali, sostituendole con un unico modello di comportamento" (*id.*) Ed è proprio in questo rapido passaggio, evocato, sia pure indirettamente attraverso il riferimento musicale contenuto nel titolo del monologo, che si è trovata coinvolta la protagonista di *Niente, piú niente al mondo*.

Il verso di quella canzonetta spensierata che aveva fatto da sottofondo musicale delle nozze della donna, si trasforma in metafora di un fallimento: quello personale della casalinga omicida, cosí come quello di una generazione. Madre di una figlia ventenne, la donna di 45 anni, sarebbe nata presumibilmente nel '59, se prendiamo come punto di riferimento il 2004, anno di pubblicazione dell'opera. Tre anni piú giovane dello scrittore, classe 1956, come gli altri personagi creati di Carlotto, in particolare Marco Buratti, detto l'Alligatore, e il suo collaboratore, Max la Memoria, oltre all'odioso Pellegrini, protagonista di *Arrivederci amore, ciao* e *Alla fine di un giorno noioso*, l'anonimo io narrante di *Niente, piú niente al mondo* rappresenta un ulteriore aspetto della disfatta generazionale narrata dall'autore: quella del proletariato.

La sua storia personale infatti sottolinea la disfatta di una generazione che lasciate le radici contadine, aveva abbracciato quel sogno rappresentato dall'industrializzazione e dall'incipiente società dei consumi. Cresciuta nella campagna piemontese, la donna era giunta a Torino insieme al suo Arturo, metalmeccani-

[26] Roberto Chiesi, "Premessa", *Pasolini e la televisione*, p. XI.

co impiegato alla Fiat, in cerca di quella felicità insistentemente promessa dalla musica e dai massmedia per poi assistere impotente all'infrangersi dei sogni di gioventú. Per questa donna l'amore, il benessere economico, la felicità svaniscono irrimediabilmente in quell'oscura immensità della morte da lei stessa causata.[27]

Convinta fin dal giorno del matrimonio di essere destinata a fare la vita della signora al fianco di un marito vincente, la giovane si era trasferita in un piccolo appartamento in un quartiere popolare accompagnata dalle note della canzone di Paoli che promettevano l'evasione dal grigiore di un condominio di periferia. "Questa frase me la porto dietro dal matrimonio" (p. 31) afferma riferendosi a "niente, piú niente al mondo", dopo averla ripetuta un'infinità di volte. "Allora pensavo di avere un futuro" dichiara sconsolata ribadendo che nulla di quanto promesso dalla canzone si era avverato (p. 32). Mentre il testo della canzone promette un evento miracoloso, capace di trasformare la situazione vitale della persona innamorata: "quando sei qui vicino a me/ questo soffitto viola/ no, non esiste piú./ Io vedo il cielo sopra noi/ che restiamo qui/ abbandonati come se/ non ci fosse piú/ niente, piú niente al mondo", in realtà la sua esperienza personale era stata ben diversa.

La crisi dell'industrializzazione che aveva cambiato il volto dell'Italia aveva lasciato il posto alla desolazione della cassa integrazione, della disoccupazione, del precariato. "Invece in ventidue anni 'sto cazzo di cielo non l'ho mai visto" afferma con amarezza. "[E] prima di arrivare al cielo ci sono ancora sei piani e gli zoccoli della signora Andreis che, puntuale come un orologio, si alza ogni notte alle tre per andare a pisciare" (*id.*) Quelle illusioni, nutrite da messaggi pubblicitari e trasmissioni televisive, avevano assunto toni sempre piú consumistici per questa donna che, allontanatasi dalla campagna nella quale era cresciuta, cerca un simulacro di tradizione al quale aggrapparsi per sopravvivere al vuoto culturale del quale diventa testimone ed interprete.

Per far fronte al carovita, all'inflazione e alla cassa integrazione del marito, è costretta ad allontanarsi ulteriormente dalle sue radici culturali: "Appena sposati, che la paga valeva ancora qualcosa, mi arrangiavo ai fornelli come mi aveva insegnato mia madre al paese. Poi ho dovuto cambiare" (p. 24). Espressione della cultura contadina che si era lasciata alle spalle, le ricette tradizionali non reggono al confronto dei tempi. Per supplire alla tradizone interviene quel simulacro di cultura domestica rappresentato dal libro di Suor Germana, per anni ospite di numerose trasmissioni televisive. "Per fortuna che una volta mia cugina mi ha regalato per natale il ricettario di Suor Germana. Ricette semplici, buone, sane e poco costose" (p. 25). Ancora una volta è la televisione, con la costruzione di un prodotto in apparenza tradizionale, a fornire la soluzione ai problemi della donna che con l'aumentare delle preoccupazioni economiche si convince che non è l'amore cantato da Paoli a promettere di trasformare il futuro, bensí il denaro, come le ripetono continuamente i massmedia.

[27] Mi riferisco al romanzo di Carlotto *L'oscura immensità della morte* che, oltre ad essere pubblicato contemporaneamente a *Niente, piú niente al mondo*, ne condivide il pessimismo ed il nihilismo estremo, come hanno sottolineato Maeder, Lombard e La Porta.

A suo parere nessun aspetto dell'esistenza umana è impermeabile all'influenza dei soldi. Nella sua concezione dell'esistenza tutto dipende da fattori strettamente economici. Perfino la bellezza, la salute e la soddisfazione sessuale sono una questione finanziaria perchè la sua è "Una vita dove anche scopare con tuo marito è una questione di soldi" (p. 46). Il consorte, infatti, una volta perso il lavoro alla Fiat aveva dovuto subire l'affronto di vedersi declassato e costretto a lavorare come magazziniere con una paga da fame. Di conseguenza, lo stress lo aveva portato all'impotenza: "Ad Arturo, dopo il licenziamento gli si è ammosciato il cazzo" (*id.*) dichiara senza mezzi termini, lamentandosi dell'elevato costo del Viagra. Insoddisfatta esistenzialmente e sessualmente, la donna vive attraverso quel simulacro di realtà rappresentato dalle trasmissioni televisive.

Isolata nel grigiore della periferia torinese, dove non è piú in grado di stabilire rapporti umani veri, si consola con il vermuth e con la compagnia del piccolo schermo che per lei diventa una vera e propria finestra sul mondo. Il mondo reale, le persone in carne e ossa, vengono sostituiti dai modelli proposti dal circo massmediatico che durante l'inverno tra le nebbie padane, sostiuisce letteralmente il mondo esterno. La sua routine quotidiana è scandita dalla programmazione televisiva: "Mi alzo alle sei, preparo il caffè e accendo il televisore. D'inverno non alzo mai le serrande per evitare di guardare le finestre dei palazzi di fronte" (p. 14). La decisione di non tirare su le tapparelle deriva dal desiderio di evadere dalla realtà che le riporta, come in uno specchio, altre storie di miseria simili alla sua. Alla scena deprimente dei vicini preferisce il simulacro offerto dal tubo catodico perchè gli altri condomini "hanno tutti la faccia incazzata come la mia. Solo alla televisione si vede la gente contenta" (p. 15). Nella sua interpretazione, la differenza tra gli abitanti del suo quartiere e le conduttrici che le sorridono dal teleschermo è dovuta al fatto che le presentatrici rappresentano il coronamento di quei sogni dei quali sono i testimonial.

Accettando ciecamente i modelli femminili proposti dalla TV, la donna si lamenta di essere invecchiata precocemente per non essersi potuta sottoporre alle stesse cure di bellezza a disposizione delle persone piú danarose, non solo i personaggi del mondo dello spettacolo, ma anche piccoli borghesi come le due signore presso le quali fa le pulizie alla mattina. "Sono diventata vecchia presto ma non ho mai avuto i soldi per le cure di bellezza" (p. 39) si rammarica mentre scola una bottiglia del suo liquore preferito, il Vermouth, ammettendo che era stato il programma della Lambertucci, *Piú sani, piú belli*, a confermarle di non essere piú giovane e desiderabile. Nella società dello spettacolo nella quale è immersa, sono ormai irrimediabilmente lontani gli anni della spensieratezza nei quali gli ideali marxisti del marito, operaio specializzato, convivevano con i suoi sogni romantici e con le promesse dell'incipiente società dei consumi.[28] Il marito infatti, dopo il licenziamento dalla Fiat, aveva strappato la tessera del sindacato, mentre lei si

[28] Per un'analisi della relazione tra comunismo e consumismo negli anni del *boom* economico vedere Stephen Gundle, *Between Hollywood and Moscow*.

era nutrita di rancore, inacidendosi e incattivendosi sempre di piú come sottolinea nel diario la figlia: "Pensa solo ai soldi e pretende che sia io a risolvere i suoi problemi. Vuole che vada a fare la cretina in televisione o che cerchi di accalappiare un uomo ricco" (p. 63). Per questa donna sola, isolata, impoverita moralmente ancor prima che materialmente, il rancore per le difficoltà economiche si unisce al sogno del riscatto rappresentato dalla figlia giovane e carina che, come la madre borgatara portata in scena da Visconti in *Bellissima*, vorrebbe far sfondare la figlia nel mondo dello spettacolo. Accettando ciecamente i messaggi televisivi, si afferra a quelli di una maga nella speranza di vincere al superenalotto, e alle capacità di seduzione della figlia per la quale immagina la fama mediatica grazie a trasmissioni come *Il grande fratello* o *Uomini e donne*. Da qui nascono gli scontri con la ragazza, quella "bambina", come suole chiamarla, che, come sottolinea Costantino Maeder, "si rifiuta di voler entrare nel gioco della società edonistica e consumistica, ritratta alla televisione".[29] Per quanto non esente dal fascino della società dei consumi, in quanto compratrice compulsiva di modellini da collezione, la ragazza si rifiuta di lasciarsi abindolare dalle lusinghe della neotelevisione, da quei *reality* e *talk show* che piacciono tanto a sua madre.

"Una delusione la bambina" (p. 27), afferma rievocando le parole di un famoso personaggio lorchiano secondo cui "una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en enemiga".[30] Ma non ci troviamo nell'Andalusia del primo novecento de *La casa de Bernarda Alba*. La madre omicida creata dalla penna di Carlotto, infatti, non si presenta come garante di un ordine patriarcale basato sul controllo della sessualità della figlia. Al contrario, nel mondo mediatico della donna piemontese il corpo femminile diventa uno strumento di seduzione, merce di scambio facilmente prostituibile a fini economici. E se da un lato la donna si preoccupa di far espellere il ragazzo tunisino della figlia per evitare lo scandalo e le contaminazioni razziali, dall'altra non esita ad incitarla a vendersi al miglior offerente pur di uscire da quell'orizzonte di miseria nel quale si vede immersa. "Ma non capisci proprio un cazzo tu! E anche se fossi diventata una battona di classe, sarei stata fiera lo stesso, era sempre meglio che vivere come me!" (p. 51) grida dopo averne letto il diario.

Per questa donna convinta che la bellezza femminile costituisca un capitale, per quanto effimero, da utilizzare come merce di scambio per ottenere denaro, fama e, se possibile, successo, la figlia costituisce l'ultima possibilità di riscatto. Per questo motivo non ammette che si leghi a un extracomunitario e che si accontenti di lavorare al Pony Express. Da quando era nata per lei aveva sperato una carriera televisiva o un buon matrimonio che le permettesse di uscire da quell'orizzonte di miseria nel quale la famiglia era precipitata. Per questo per anni aveva tentato inutilmente di convincerla a guardare determinati programmi TV ed avviarla alla carriera della Valletta, della Velina o alla partecipazione ai *reality*. Per

[29] C. Maeder, "L'accidia come motore della conoscenza nel ciclo dell'Alligatore", p. 122.
[30] Federico García Lorca, *La casa de Bernarda Alba*, p. 182.

indottrinarla aveva persino creato un album nel quale conservava le foto di coppie famose, tra cui spiccano Costantino e Alessandra (p. 27).

L'esempio dell'avvenente Costantino Vitagliano, personaggio televisivo piú volte citato come esempio di persona di successo, è emblematico. Ragazzo di origini umili, che "viveva in un quartiere come questo e poi è riuscito ad andarsene" (p. 28), assurse alla fama televisiva grazie al *reality* di Marta De Filippi *Uomini e donne*, una trasmissione finalizzata alla creazione di coppie in seguito a un lungo percorso di selezione e seduzione. Come spiega Aldo Grasso, "Costantino è frutto di una TV in cui non conta piú saper fare qualcosa (la TV dei professionisti) ma apparire ed essere qualcuno (la TV della gente comune)".[31] Proprio perchè si tratta di trasmissioni nelle quali non è necessario avere delle doti particolari, essere preparati come avveniva all'epoca dei telequiz, la donna si aspetta il riscatto economico proprio da quella fabbrica di sogni alla quale è tanto affezionata.

La scelta dei *format* televisivi: *Piú sani e piú belli*, *Il grande fratello*, *Un posto al sole*, *Forum*, *Chi l'ha visto* e *Storie maledette*; e di *Novella 2000*, la piú infima rivista italiana di *gossip*, dimostra che la mentalità della donna è condizionata dai modelli culturali proposti dal circo mediatico di casa nostra. La donna infatti cita solo programmi rigorosamente *made in Italy* trasmessi dalle reti Rai e Fininvest. Questa scelta, attuata da uno scrittore politicamente schierato come Carlotto, è un atto di accusa nei confronti della televisione italiana, responsabile del degrado sociale e morale del paese. Analizzando i numerosi programmi citati emerge un dato interessante: tutti, tranne *Un posto al sole* fanno parte di quella tipologia denominata "first person media" nei quali si assiste a un "constant restatement of a melodramatic theatre of horror, in its insistence on the importance of private events discussed in public".[32] In questo teatro dell'orrore nel quale vengono ossessivamente messe in scena le vicende private piú tragiche della gente comune osserviamo un fenomeno interessante. Tra tutte le trasmissioni citate, quelle che appartengono alla tipologia della TV verità come *Chi l'ha visto?* e *Storie maledette* non riscuotono la simpatia della donna. La trasmissione dedicata alla ricerca delle persone scomparse viene invocata con funzione dissuasoria in una sorta di *marketing* della paura per mettere in guardia la figlia dal pericolo di frequentare un extracomunitario perchè "Quello ti fa figliare come una coniglia –le ho detto– e quando si stufa si porta via i bambini e tu finisci a Chi l'ha visto?" (p. 21) afferma quasi per giustificarsi di aver denunciato il fidanzato tunisino della figlia.

Anche lei, pur nella sua smania di apparire in televisione, ha ben presente le trasmissioni da evitare. Seduta in poltrona, mentre racconta in modo disordinato gli eventi che hanno portato al decesso della figlia, afferma "Non c'ho i soldi per permettermi l'avvocato Taormina io, e non voglio finire come quelli che raccontano la loro vita dal carcere a *Storie maledette*" (p. 49). In questa dichiarazione la donna, saturata da messaggi televisivi, fa riferimento all'avvocato Taormina che

[31] Aldo Grasso, *Enciclopedia della Televisione*, p. 907.
[32] Jon Dovey, *Freakshow. First Person Media and Factual Television*, p. 78.

nell'infanticidio di Cogne aveva difeso la madre omicida, Annamaria Franzoni, riuscendo in un primo tempo a farle evitare il carcere. Immaginando di essere protagonista di un *talk show* o di un programma di *infotainment*, la donna si rifiuta di aprire ai carabinieri e grida "Voglio parlare con la televisione, altrimenti non apro! Avete capito? Chiamate Emilio Fede o il giudice Santi Licheri parlerò solo con loro" 8p. 55). Il riferimento al famoso giornalista di Canale 5 e al giudice dei processi televisivi, Santi Licheri che per oltre due decenni si dedicò a redimere le dispute legali nella trasmissione di Canale 5 *Forum*, conferma la sua dipendenza dai *format* televisivi che costituiscono la lente attraverso cui interpreta il mondo, mentre si accinge a inscenare, come una sorta di Norma Desmond postmoderna e proletaria, la sua prima e ultima apparizione televisiva.[33]

Neppure l'irreversibilità della morte della figlia da lei accoltellata riesce a farla tornare alla realtà, a farle capire la gravità del suo gesto e a scuoterla da quel torpore catodico nel quale è sprofondata. Per questa donna disperata, come per Norma Desmond, l'ex star del cinema muto creata dalla fantasia di Billy Wilder, il sogno di fama mediatica si concretizza in un macabro scenario di violenza. Sedotta dal fascino indiscreto del piccolo schermo questa donna riunisce le caratteristiche del "telespettatore morboso o cannibale, amante della TV a tinte forti che sbatte in *prime time* vicende drammatiche" come lo definisce Massimo Arcangeli.[34] In una giornata di ordinaria follia, la donna si trasforma da spettatrice ad attrice di uno spettacolo perverso, uno *splatter* che rivela il lato piú oscuro di un paese alla deriva.

Bibliografia

Arcangeli, Massimo, *Lingua e identità*. Roma, Moltemi, 2000.
Baudrillard, Jean, *La società dei consumi. I suoi miti e le sue strutture*. Bologna, Il Mulino, 1976.
Bonfantini, Massimo, *Il giallo e il noir: l'evoluzione di un genere in sei lezioni*. Bergamo, Moretti Honegger, 2007.
Bragaglia, Cristina, *Realtà dell'immagine in Luis Buñuel*. Bologna, Patron, 1975.
Camardi, Maurizio, "L'arma sublime della musica" in Laurent Lombard ed., *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*, Roma, Edizioni e/o, 2007, pp. 49-52.
Carlotto, Massimo, *La verità dell'Alligatore*. Roma, Edizioni e/o, 1995.
Carlotto, Massimo, *Arrivederci amore, ciao*. Roma, Edizioni e/o, 2001
Carlotto, Massimo, *Niente, piú niente al mondo*. Roma, Edizioni e/o, 2004.
Carlotto, Massimo, *L'oscura immensità della morte*. Roma, Edizioni e/o, 2004.
Carlotto, Massimo, *Alla fine di un giorno noioso*. Roma, Edizioni e/o, 2011.

[33] Ringrazio Cecilia Casini per le sue osservazioni sul film di Billy Wilder, *Sul viale del tramonto*.
[34] Massimo Arcangeli, *Lingua e identità*, p. 146.

CARLOTTO, Massimo, *Respiro corto*. Torino, Einaudi, 2012.

CARLOTTO, Massimo, *The Black Book*. *Il* noir *tra cronaca e romanzo*. *Conversazione Marco Amici*. Roma, Carocci, 2012.

CARLOTTO, Massimo e Massimo VIDETTA. *Nordest*. Roma, Edizioni E/O, 2005.

CHIESI, Roberto, "Premessa" a *Pasolini e la televisione*. ed. di Angela Felice. Venezia, Marsilio/Casarza della Delizia, Centro di Studi Pier Paolo Pasolini, 2011, pp. I-XII.

DOVEY, Jon, *Freakshow: First Person Media and Factual Television*. Pluto Press, 2000.

FELICE, Angela, *Pasolini e la televisione*. Venezia, Marsilio/Casarsa della Delizia, Centro di Studi Pier Paolo Pasolini, 2011.

FREUD, Sigmund, "Il perturbante", *Psicoanalisi dell'arte e della letteratura*, trad. Celso Balducci. Roma, Newton, 2012, pp. 149-180.

GALIMBERTI, Umberto, *L'ospite inquietante. Il nichilismo e i giovani*. Milano, Feltrinelli, 2007.

GARCÍA LORCA, Federico, *La casa de Bernarda Alba*. Madrid, Cátedra, 2002.

GIOVANNINI, Fabio, "Il *noir* contemporaneo e la tradizione" in Elisabetta Mondello ed., *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*. Roma, Robin, 2005, pp. 43-51.

GRASSO, Aldo, *Enciclopedia della Televisione*. Milano, Garzanti, 2008.

GUAGNINI, Elvio, *Dal giallo al noir e oltre: declinazioni del poliziesco italiano*. Formia, Ghenomena, 2010.

GUNDLE, Steven, *Between Hollywood and Moscow: The Italian Communists and the Challenge of Mass Culture 1943-1991*. Durham, Duke University Press, 2000.

LA PORTA, Filippo, "La narrativa italiana e le scritture di genere" in Elisabetta Mondello ed., *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*. Roma, Robin, 2005, pp. 53-62.

LUPERINI, Romano, *La fine del postmoderno*. Napoli, Guida, 2005.

LOMBARD, Laurent, "Il mondo cosí com'è" in Laurent LOMBARD ed., *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*. Roma, Edizioni E/O, 2007, pp. 161-256.

MAEDER, Costantino, "L'accidia come motore della conoscenza nel ciclo dell'Alligatore" in Dieter VERMANDERE, Monica JANSEN, Inge LANSLOTS ed., *Noir de Noir. Un'indagine pluridisciplinare*. Bruxelles, P.I.E Peter Lang, 2010, Vol. 2, pp. 115-130.

MONDELLO, Elisabetta, *Roma Noir 2005. Tendenze di un nuovo genere metropolitano*. Roma, Robin, 2005.

MONDELLO, Elisabetta, *Roma Noir 2006. Modelli a confronto: l'Italia, l'Europa, l'America*. Roma, Robin, 2006.

MONDELLO, Elisabetta, *In principio fu Tondelli. Letteratura, merci, televisione nella narrativa degli anni novanta*. Milano, Il Saggiatore, 2007.

NOVE, Aldo, *Woobinda e altre storie senza lieto fine*. Roma, Castelvecchi, 2005.
PASOLINI, Pier Paolo, "Acculturazione e acculturazione", *Scritti corsari*. Milano, Garzanti, 1975, pp. 31-34.
SOBRERO, Antonio, "L'italiano dopo mezzo secolo di TV", in Angela FELICE ed., *Pasolini e la televisione*. Venezia, Marsilio/Casarsa della Delizia, Centro di Studi Pier Paolo Pasolini, 2011, pp. 91-100.
TROPEA, Mario, "Gli oscuri luoghi dell'anima. Dall'*Alligatore* al *Nordest* della trasformazione irreversibile", in Laurent LOMBARD ed., *Massimo Carlotto. Interventi sullo scrittore e la sua opera*. Roma, Edizioni E/O 2007, pp. 136-160.

Bibliografia informatica

MARRA, Wanda, "Il giallo come romanzo sociale", railibro.rai.it/articoli.

Los umbrales de la identidad. Relaciones entre el discurso y el espacio en los relatos de Cacucci y Todisco

Jorge Alberto Aguayo
Universidad Nacional Autónoma de México

De forma lírica se dice que la literatura italiana da inicio desde su cúspide, Dante, que seguirá siendo hasta nuestros días una especie de pauta de la tradición literaria italófona; por otra parte, la unificación italiana problemática e imperfecta, movida también por el temor al dominio de otras naciones europeas ya consolidadas, da inicio con retraso, e incluso más tarde que algunas naciones de América; y por lo mismo, a diferencia de aquellas naciones ya formadas, pasa por mayores dificultades para negar su propia diversidad, comenzando desde la dificultad de comunicarse y de minimizar la diferencia interna de la lengua, o mejor dicho, las lenguas habladas en la península. Uno de los intentos más representativos de unificación, entendida como creación de la identidad italiana actual, lo realizará Alessandro Manzoni con *I promessi sposi*, y una vez más, así como la tradición literaria italiana comienza en su punto más alto, la unificación de la Italia moderna da comienzo, en parte, de una manera humanística elevada: con la literatura. Después vendrán los intentos chovinistas del fascismo que encontrarán premio y verdugo con los conflictos de la segunda guerra, y una vez más la evidencia de la diversidad al interior de Italia tomará relevancia.

Todos estos momentos son claros umbrales históricos, sociales, políticos en los que la identidad italiana se pone frente al espejo de lo que ha sido y lo que será; se enfrenta a los "otros" (esos que ya son tradición literaria, que ya son nación, que ya son un "yo"), y cambiando la perspectiva, Italia se asombra de sí misma, se vuelve un "otro", y a través de ese pasaje regresa a ser un "yo" modificado que esperará llegar al siguiente umbral que la transforme.

Umbral: este concepto tiene vertientes aplicables a la literatura.

Los antiguos romanos para fundar una ciudad realizaban un ritual con reminiscencias de origen etrusco: trazaban un perímetro de carácter sagrado que sólo se interrumpía en aquellos segmentos destinados al tránsito. Técnicamente a este espacio se le llama umbral: un espacio vacío, sin demarcación, pero que indica una frontera entre fuera y dentro. Por otra parte, las puertas tienen un carácter ambivalente: así como poseen el de canal de comunicación entre dos espacios (universos o mundos) distintos, también son la frontera que los diferencia, como alcanzan a referirlo algunos diccionarios de símbolos.[1] Es de notar que el primer indicio de

[1] Por ejemplo, define Juan Eduardo Cirlot en su *Diccionario de símbolos* en la voz "Puerta": "implica todo el significado del agujero, de lo que permite el paso y es, consecuentemente, contrario al

una puerta comience con su inexistencia, con lo que podemos llamar umbral: es decir, un espacio sin definir que interrumpe o une, según se quiera ver, cuatro puntos; dos de éstos claramente confrontados, los otros aparentemente unidos al ser uno solo. Desde objetos cotidianos como un armario, un alhajero o la propia casa, el umbral marca la diferencia entre el interior y el exterior, y este tránsito implica una transformación constante.

En la literatura esta característica cultural y humana se encuentra desde siempre, es la base primordial de la interculturalidad y de la relación entre un "yo" y un "otro"; sea en una película como *El castillo vagabundo* de Miyasaki, llegando hasta *Crimen y castigo* de Dostoyevski, podemos encontrar e individuar en un análisis narrativo que las puertas representan pasajes de identidad y otredad, y por tanto de cambio, pasando incluso por un Jacopo Ortis, que frente a la puerta de la casa de T*** o al umbral de la casa de Petrarca en Arquà, se ve modificado aunque sea mínimamente. Hablamos entonces de un símbolo universal en nuestro imaginario que según la cultura o el caso particular tomará diferentes formas, pero que conservará puntos comunes muy concretos tan sólo por la mera relación espacial.

Esta larga introducción me permite plantear la base del estudio que me interesa realizar a nivel narrativo. Esto es sólo la punta de un *iceberg* que trato de apreciar desde dos autores contemporáneos: Vincenzo Todisco y Pino Cacucci. Para delimitar un poco más el análisis, me enfocaré específicamente en la figura del personaje o narrador como extranjero, y su relación con lo que llamaré puntos umbral.[2] La imagen del extranjero en la literatura ha tenido diferentes formas y usos: es un personaje que ha pasado de ser incidental, hasta ser protagónico en diferentes obras. Como tópico, al interior de una narración, se establece comúnmente como símbolo de mal agüero o portador de malas nuevas; los valores con los que se asocia son casi siempre negativos y es visto con desconfianza en el mundo diegético en el que se desenvuelve.

En la época actual la imagen del extranjero no necesariamente está cargada de los valores y características que los lugares comunes le han adjudicado; la nueva literatura de viajero, y sobre todo la literatura de inmigrantes, ha dado lugar a una renovación de la imagen del extranjero en la literatura. El mismo Alfonso Reyes en *La crítica en la edad ateniense* dice que, aunque el viajar era el método

muro. Entre la puerta del templo y el altar hay la misma relación que entre la circunferencia y el centro; aun siendo los dos elementos más alejados, son en cierta manera los más próximos, ya que se determinan mutuamente y se reflejan". En la siguiente acepción: "Umbral, tránsito, pero también ligados a la idea de casa, patria, mundo", p. 379.

[2] Al respecto, vale la pena citar a Julio Sánchez Trabalón en su artículo "Puerta", en la revista electrónica *Los Ojos de Minerva*: "puerta y umbral van unidos, pero no son lo mismo; en ninguna cultura se mezclan una y otro: la puerta apunta, en efecto, al dinamismo del transeúnte, mientras que el umbral es el que tanto le informa de las cualidades de ese espacio como pone los cimientos [...] de esos rasgos que hacen único el lugar" (s. p.). El efecto Que Sánchez Trabalón menciona se extiende a los transeúntes porque define los rasgos característicos de aquéllos a través del pasaje, como entiende probar este análisis.

principal para conocer el pensamiento extranjero, los grandes pensadores mantenían una especie de confinamiento cultural.[3] Reyes nos hablaba de la importancia del extranjero y la incidencia intercultural que representa, lo que permite ahora aplicar la misma propuesta en una tradición distinta y en varios autores y cuentos.

En los relatos a analizar de cada autor, podemos individuar, de manera general, tres perspectivas: la identidad, la alteridad y el punto umbral. En los relatos de Pino Cacucci que se analizarán a continuación, pertenecientes a *La polvere del Messico*, la perspectiva es la del colonizador, la del *uno*, sin cambio ni conflicto; en todos los cuentos el narrador es un personaje homodiegético,[4] y es a través su mirada que se contempla y se interactúa con el paisaje y los personajes de un México mostrado como un mundo extraño: y es natural, ya que el texto está dirigido a un público "extranjero" al mundo relatado. A pesar de la perspectiva colonialista que ve ese mundo como "lo exótico", el narrador aparenta sentir un alto grado de empatía con ese mundo. De cualquier modo, el narrador-personaje de Cacucci nunca pierde su identidad cultural primaria, de hecho única. Cacucci, a lo largo de sus relatos, inserta a su personaje-narrador en un espacio extranjero, haciendo un recorrido cardinal que lo enfrenta constantemente con los otros. En su prólogo se refiere a México de la siguiente forma:

> Uno di quei luoghi dove si comincia a capire qualcosa solo quando si rinuncia a capire [...] credo comunque che il contatto con "l'altro" [...] inizi con un gesto di [...] rinuncia ai propri schemi e abitudini liberandosi dall'inconfessata certezza che la realtà sia univoca e unidimensionale.[5]

Aparentemente el personaje-narrador se dispone a transitar por un umbral que lo transformará; sin embargo hay señales discursivas que impedirán esa transformación, pues la consciencia plena de aquello a lo que debe renunciar antepone una resistencia al hecho de "modificarse". A lo largo de los cuentos el personaje usará palabras y frases del español de México que aleatoriamente serán escritas en cursiva o no, traducidas o no, para ofrecer la ilusión de empatía; sin embargo el trato con los personajes pertenecientes al mundo desplegado mantendrá la distancia del narrador como un "otro", y a aquéllos como los "yo", un personaje prácticamente colectivo. Esta distancia será expuesta en frases como ésta:

> E se credi che noi siamo soltanto un mucchio di pazzi attaccabrighe... va bene lo stesso, tanto, il Messico, non c'è straniero che possa capirlo fino in fondo.[6]

[3] Cfr. Alfonso Reyes, *La crítica en la edad ateniense*, p. 31.

[4] Si bien estos relatos nacen de las experiencias del autor, dejemos de lado la relación entre autor-narrador, pues lo que importa aquí es un análisis sobre el elemento ficcional, y no se busca en ningún momento dar una explicación biográfica o ideológica del autor de los textos.

[5] Pino Cacucci, *La polvere del Messico*, p. 5. En las citas de este texto tamado en examen, se indicará sólo la página.

[6] "Cantinas de México", *La polvere del Messico*, p. 16. Muchos títulos de los capítulos-relatos de este libro están escritos en español.

Aún en un espacio urbano, familiar al narrador, éste no se sentirá *a suo agio*, y la ciudad de México, el D. F., es nombrada en el título de un capítulo como "El Monstruo" (en español), ya una marca clara de distanciamiento. Así nos enteramos que el narrador, en su calidad de homodiegético, no recuerda "quante volte ci sono arrivato e quante volte l'ho lasciata", frase donde la referencia al espacio y al constante movimiento enfatiza la imposibilidad de pertenencia, y por tanto de identificación. Sin embargo, la aparente empatía con el mundo *altro* sólo es una ilusión que permanece a través del artificio discursivo que se logra con el uso de las palabras en español local; el espacio de la urbe es retratado como incomprensible para prácticamente cualquiera que no pertenezca a ella. Entre comentarios de índole histórica, el narrador afirma constantemente el rechazo que este espacio particular determina: "Con l'estraneo, poi, sa essere cosí cattiva da farlo rimbalzare via al secondo giorno" (p. 26). Recordemos que nuestro personaje ya mencionó su "andirivieni" en este espacio; luego de la frase apenas citada proseguirá con una breve apología del D. F. como el refugio de los vencidos que ahí encuentran hogar; leyendo entre líneas, el narrador no es un vencido, no permanece y por lo tanto no pertenece. En esta descripción no hay que pasar por alto que el narrador resalta la interacción entre estos "vencidos", incluyendo aquellos que llegan de fuera, como una relación tensa y carente de empatía. El espacio de la ciudad de México no permite a los fugitivos, en palabras del narrador, regresar a su propia tierra; siendo que nuestro personaje va y viene, es claro que él no es un fugitivo. La perspectiva del narrador como un "yo" de reminiscencia colonial se revela, e invierte la relación entre el uno y el otro planteada al inicio y sólo en apariencia.

Un caso particular será su capítulo-cuento "La casa infinita" (pp. 81-87) donde encontramos dos espacios claramente identificables desde la perspectiva de este estudio: la Huasteca potosina y la casa de Edward James. Curiosamente, en este relato no hay ningún interés en los otros, los habitantes del pueblo de Xilitla, sino en otro extranjero, nombrado alternadamente *l'inglese* o *el inglés*. En este cuento nuestro personaje-narrador, ya después de un centenar de páginas de otros relatos, se ha vuelto un poco más cínico, no tiene empacho en demostrar su diferencia: el aislamiento y la lluvia casi perenne de Xilitla "sembra infastidire soltanto" a él (p. 83). En cierto punto, el narrador incluso responde sarcásticamente a una mujer del pueblo que se lamenta de la muerte de Mr. James: "Certo, è morto da piú di sei anni, ma vorrei almeno capire fino a che punto si mescolasse alla vita del paese" (p. 82). En el artificio de la ilusión planteada, el personaje esta vez ha ido en búsqueda de un "otro" como él, un extranjero; no obstante, luego de haber descubierto su interés por el inglés, hace un paréntesis para referirnos la historia de Edward, ideal europeo, de buena cuna, que a lo largo de su vida se relacionó con Dalí, Magritte, Brecht, Picasso, Buñuel, Huxley y Gastelum, completos desconocidos para los habitantes de Xilitla, claro está. De nueva cuenta se puede individuar una inversión en la relación del uno y el otro a partir del discurso. En cuanto al espacio, la casa infinita de James será ese pasaje inexistente que significara la transformación de

James; no así para el narrador, quien mantiene, una vez más, su identidad de colonizador. En los relatos los espacios dan significación y son elementos de acción, incluso detonantes. Los espacios y la interacción con ellos ayudan a definir o cuestionar la unidad y la alteridad de los diferentes personajes. Haciendo una analogía con una forma de narración muy particular, esto podrá ser más claro: los juegos de rol –a final de cuentas narraciones de una aventura en particular construida espontáneamente por sus participantes y dirigida por un narrador principal– usan el efecto de campo: un personaje debe tener presentes los diferentes espacios en los que la aventura se desarrolla ya que algunos pueden afectarlo positivamente o en detrimento de alguna de sus características. En la literatura la situación no es muy diferente: un espacio define a los personajes, alterándolos o revalidando su identificación.

Entonces vemos que los relatos de Cacucci comienzan, normalmente, *in medias res*: el personaje-narrador da indicios de conocer el "mundo-otro" y regularmente está acompañado de un personaje perteneciente a ese mundo. El relato prosigue, llega hasta el motivo principal (un lugar, un momento histórico, o un personaje), y a pesar del uso de palabras en la otra lengua, del amplio conocimiento que el narrador-personaje demuestra sobre ese mundo exótico, éste mantiene la identificación con su lector-destinatario primario. La empatía que el narrador muestra a lo largo del relato ayuda a que la perspectiva cambie de lugar, de tal manera que sea ambiguo en ciertos puntos pensar en el narrador como el "uno" o como el "otro". Al final del relato, el narrador-personaje parece dejar la incógnita sobre su identidad, pero, como ya se mencionó, sólo es un artificio porque su identidad en realidad nunca se modificó.

Veamos ahora los relatos de Vincenzo Todisco, en los cuales sí existe el momento de tránsito entre la unidad y la alteridad. Los dos cuentos del escritor suizo que tomaré en cuenta tienen una estructura mucho más convencional: ni los personajes ni los espacios son determinados con especificidad, por lo cual la labor de imaginarlos resulta, por decirlo así, mucho más neutra. "Dietro la porta"[7] es un relato de estructura tradicional, en el cual sin embargo la descripción del personaje principal es contundente: "uomo felice, e anche fortunato, meritatamente fortunato" (p. 1). El pasaje que describe a este hombre y su vida sigue el mismo tono por varios párrafos, confirmando su identidad unívoca, como podemos ver:

> E poi lui è uno per bene [...], onesto. Una volta all'anno versa dei soldi a favore di opere di beneficenza. Quando è in città si ferma a fare l'elemosina ai poveri e freme di sdegno mentre s'ingozza di *pop corn* davanti al telegiornale che riporta le immagini dei bambini affamati dell'Africa [...]. Fa quello che può e la notte dorme il sonno tranquillo dei giusti. (*id.*)

La distancia entre el "yo" que es el personaje y el "otro" (los pobres, la beneficencia) es tal que encuentra un retrato extremo en la imagen del hombre comiendo

[7] Agradezco a Vincenzo Todisco haberme facilitado los textos de sus cuentos en escritura privada. Nombraré los cuentos e indicaré el número de las páginas de los "manuscritos" que me obsequió.

palomitas frente a la ventana que representa el televisor y la imagen en su interior: los niños hambrientos de África. A la mitad de la narración, después de una constante afirmación de su identidad, el personaje y el lector encontrarán el punto umbral de manera sorpresiva, tanto en la diégesis, como en la lectura a través de una señal textual: "Qualcuno bussa alla porta" (p. 2); una frase corta que separa los párrafos entre sí marcando el rompimiento no sólo del espacio, también del texto, así como la identidad del personaje, que como el hombre de la caverna sentirá el terror a lo desconocido. Pero la falta de compasión lo empujará al punto umbral (el espacial: la puerta) para reflexionar y tratar de cruzar la frontera inexistente, aunque inicialmente no pueda lograrlo.

El personaje que llama a la puerta era un indigente, y en el momento del breve encuentro el umbral cambia su naturaleza de pasaje para ser espejo, el reflejo[8] de un "yo" horrorizado por su "otro". El personaje cierra violentamente la puerta, pero inmediatamente comienza a percibir que su estabilidad fue trastocada y pareciera incompleta sin ese "otro". Comienza entonces la búsqueda del indigente, del cual ya no hay rastro al perderse en una tormenta de nieve, y finalmente, en la estructura narrativa, el personaje se encuentra en una especie de limbo: justo en el punto del umbral entre la identidad y la otredad; sin embargo, la falta de compasión diluye el reflejo a través del cual hubiera podido modificarse y completar el tránsito entre lo "uno" y lo "otro" condenándolo a la fragmentación permanente:

> Invoca il sonno e il sonno lo accoglie, lasciandolo ignaro di questo: qualcosa, nella sua vita serena fatta di blande certezze, qualcosa cambierà. Ogni volta [...] spererà [...] di ritrovarli [l'uomo, la donna e il bambino in fasce], dietro la porta, e di potergli sorridere, finalmente, da vero amico. (p. 5)

El segundo cuento, "La donna cannone", comienza *in medias res* con el narrador homodiegético que se encuentra en una relación de confrontación, uno *versus* otro, no con un sujeto sino con una entidad natural: el mar. Sin embargo, la ambigüedad consiste en no definir quién es lo *uno* y quién lo *otro* (pero este punto lo retomaremos un poco más adelante). Este narrador-personaje será quien se relacione con la mujer que da título al cuento. La relación entre ambos es de opuestos, y si bien no hay una descripción física del personaje masculino, es implícito en la lectura que es un hombre ágil, si no atlético, a diferencia de la obesidad entendida en el sobrenombre que se le otorga al personaje femenino. Es así que el relato procede a partir de una gran analepsis donde se cuenta un momento particular del narrador y la relación establecida con la *donna cannone*; él y los habitantes del pueblo donde vive conforman un "yo" que se opone a Ludmilla, el personaje femenino en cuestión, quien soporta estoicamente todo tipo de humillaciones por parte de los demás.[9] Desde la perspectiva que tratamos, ella representa lo "otro",

[8] Ver Cirlot y Sánchez Trabalón, *op. cit*.

[9] Curiosamente, Ludmilla es un nombre de origen eslavo, cuyo significado se dice es "la amada por el pueblo".

extranjera que, al venir de un lugar desconocido, despierta el rechazo en el resto del pueblo que por consecuencia representa un "yo".

El lago congelado del pueblo tendrá una función espacial de tránsito pues ahí sucederán hechos importantes de naturaleza refleja, según los puntos referidos por Cirlot y Sánchez Trabalón al inicio de este trabajo.[10] El personaje cae al lago al romperse el hielo; entonces encontramos una marca textual que indica y confirma al lago como umbral de tránsito y modificación: "Tutto si ferma" (p. 3). Después de atravesar este espejo de hielo, el personaje indica la inexistencia de tiempo y espacio a través de la frase citada, para después, de forma violenta, ser expulsado a la superficie: a costa de la propia vida, Ludmilla lo ha salvado.

Después de este suceso el personaje se percibe a sí mismo diferente, modificado; de hecho, del pueblo y el resto de los habitantes ya no se cuenta nada, y lo único que se nos refiere es la inevitable partida del personaje-narrador años después. Es así que regresamos al tiempo diegético del inicio y se revela un poco más la situación del personaje: se encuentra en un pueblo de mar donde nadie confía en él, pero lo toleran después de que se adjudica el trabajo del faro abandonado y comienza a salvar náufragos, lo que de cualquier manera no le otorga el favor de la gente, al contrario: aumenta su desconfianza, pues no entienden que no le tema al mar. Desde las interpretaciones de la identidad, el personaje se ha vuelto un "otro", y por partida doble: ante el pueblo como extranjero, y ante el mar en clara confrontación y acecho. Al haber atravesado el umbral representado por el lago congelado, el personaje se transforma adquiriendo la "otredad" de Ludmilla, cuyo cuerpo permanece dentro del lago y cuyo sacrificio en este punto se puede pensar como aparente, al haber transformado al personaje que narra los hechos y, de alguna manera, haber intercambiado identidad. A diferencia del cuento anterior, el personaje Ludmilla de "La donna cannone" logra la transformación y se condena a cumplir una espiral perenne donde a su vez recobra una vida simbólica; de ahí que su sacrificio lo sea sólo en apariencia:

> È un'eterna rivincita: sorridere guardare il muso nero del mare quando lei, Ludmilla, ogni volta, da lí sotto, mi prende per riportarmi in superficie. (p. 4)

Al completar el tránsito, el personaje-narrador se establece dentro del relato y ante los ojos del lector como un "otro", a diferencia de los personajes en los cuentos anteriores. Cabe mencionar que la relación de oposición con el mar, hacia el final del cuento, se da gracias al recurso de la prosopopeya desde el inicio de la analépsis, ya que el lago congelado y después el mar como extensión son maldecidos y temidos porque "no perdonan" (p. 2), y es así que las oposiciones, en este cuento en particular, se van multiplicando y a su vez complementando.

[10] Es inevitable pensar en los espejos, entendidos como puertas y umbrales, que modifican de forma definitiva a personajes que se enfrentan a estos objetos; pensemos tan sólo en Alicia de Lewis Carrol o Vitangelo Moscarda de Pirandello.

Dentro de la perspectivas de las identidades, la identificación o la alteridad dependerá de los referentes de cada lector, así como del corpus de lectura; como refiere la escritora nigeriana Chiamamanda Adichie, un relato difícilmente comenzará con el "otro".[11] Para ser "otro" necesita haber por fuerza un estado precedente. Por ejemplo, en los relatos de vampiros, éstos siempre fueron en algún momento humanos; un criminal se supondría que hubo un "antes" cuando no lo era, y en caso que haya nacido en un ambiente ya criminal –algún personaje de *The Godfather* o, en el conocido corrido, el hijo de Camelia la Texana– entonces se entiende que para él los que no son criminales son los "otros"; puesto que primero se debe establecer un enlace con el lector, se dará el caso que éste decidirá la perspectiva. Así en el relato el mundo desplegado y la imaginación del lector entrarán en un juego de espejos. Desde la perspectiva narratológica de este estudio, Dante-personaje podría ser un modelo sobre el proceso de modificación de un personaje a través de los puntos umbral que lo conducen constantemente a la compasión –en un sentido etimológico– y la empatía, para llevarlo al punto más alto como un nuevo "yo", es decir "otro".

El principio primigenio de la literatura, podemos afirmar, es ante todo el entretenimiento. Y en el entretenimiento aprendemos, nos desarrollamos, nos identificamos, nos modificamos y finalmente nos conocemos y nos inventamos nuevamente: esto es el principio y función del juego en los mamíferos y también el principio de la literatura. Es una falacia hablar de literatura y pretender que nadie, de no ser quien enuncia, entienda lo que se dice. Los relatos son lo más cercano a la experiencia humana, como bien dice Ricœur, y son la forma de vernos narrativamente en un espejo, de volvernos "otro" para ver a un "yo" precedente, que no volverá a ser el mismo, que será un "otro yo". Esto sólo es posible a través de los relatos, y por tanto también a través de la literatura.

Frente a épocas de crisis, como la actual, la literatura nos recuerda que estos tiempos tan sólo son umbrales que nos conducen a reformularnos; cada pequeño acto de lectura, escuchar la anécdota de un amigo, ver una película, una pintura, una escultura, leer un libro, nos enfrenta a un espejo donde nos identificaremos o nos modificaremos. Así como la identidad italiana –aquella real percibida desde sus relatos, y sobre todo desde su lengua– se ha construido constantemente cambiando y para cambiar.

Bibliografía

CACUCCI, Pino, *La polvere del Messico*. Milano, Feltrinelli, 1996.
CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Madrid, Siruela, 1997.
REYES, Alfonso, *La crítica en la edad ateniense*, *Obras completas de Alfonso Reyes*, vol. XII. México, Fondo de Cultura Económica, 1961.

[11] Cfr. Chiamanda Aldichie, "El peligro de la historia única", conferencia de fuente informática.

TODISCO, Vincenzo, "Dietro la porta". Mecanoescrito, 5 pp.
TODISCO, Vincenzo, "La donna cannone". Mecanoescrito, 4 pp.

Bibliografía informática

ALDICHIE, Chiamanda, "El peligro de la historia única", conferencia, 2009. ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story.htm
SÁNCHEZ TRABALÓN, Julio, "Puerta", *Los ojos de Minerva*, 2000. viversan.com/trabalon/julio1.htm

Luigi Bonanate: globalización, democracia y nuevos actores

Elisabetta Di Castro
Universidad Nacional Autónoma de México

Luigi Bonanate –quien nació en Saluzzo, en la región del Piemonte, en 1943– es uno de los principales estudiosos de las relaciones internacionales en Italia. Los temas a los que se ha dedicado especialmente son la guerra y el terrorismo, así como los procesos de democratización. Considerado uno de los más brillantes discípulos de Norberto Bobbio, es actualmente profesor de la Universidad de Turín, director del Centro de Estudios de Ciencias Políticas "Paolo Farneti" y miembro de la Academia de las Ciencias. Fundó y dirige, desde hace más de 25 años, la reconocida revista *Teoria Politica* que reúne al grupo de intelectuales identificados con la llamada Escuela de Turín de Filosofía Política.

La obra de Bonanate ha sido traducida al inglés, francés, español, portugués e incluso ruso. Entre sus publicaciones podemos destacar las siguientes: *La politica della dissuasione* (1971), *Teoria politica e relazioni internazionali* (1976), *Dimensioni del terrorismo político* (1978), *Etica e politica internazionale* (1992), *I doveri degli Stati* (1994), *La guerra* (1998), *Terrorismo internazionale* (2001), *Democrazia tra le nazioni* (2001), *La politica internazionale fra terrorismo e guerra* (2004), *Norberto Bobbio tra diritto e politica* (2005), *Il terrorismo come prospettiva simbolica* (2006), *La crisi. Il sistema internazionale vent'anni dopo la caduta del Muro di Berlino* (2009), *Storia internazionale. Le relazioni tra gli Stati 1521-2009* (2010), *Prima lezione di relazioni internazionali* (2010) y *Undici settembre. Dieci anni dopo* (2011).

Para los fines de este estudio, nos centraremos en uno de los conceptos que atraviesa y está presente, de una y otra manera, en toda su obra: la globalización. Este fenómeno que va más allá de las fronteras estatales, afecta a todo el mundo y, por lo mismo, a pesar del océano que nos separa de Italia desde donde reflexiona Bonanate, también nos afecta a nosotros, a México. Aquí sólo recuperaremos algunos de los aspectos que consideramos más relevantes de su reflexión sobre la globalización.

Lo primero es la propia definición del concepto. Bonanate afirma:

> La globalización [...] es exactamente la que en términos geográficos el propio concepto denota, o sea, la coparticipación del planeta entero en el que vivimos, a querer o no, en una misma sociedad económica, cultural y política: el conjunto de los ciudadanos del mundo, si bien desiguales en cuanto a nivel de ingreso, bienestar, salud, y así por el estilo, aparecen igualmente dotados de recursos vitales (al menos en teoría) [...]. Con esto quiero decir que 'entender la globa-

lización' no es un ejercicio abstracto y fríamente intelectual, sino una cuestión realista, enraizada en términos materiales en nuestra condición terrena que no tiene nada que ver con las imaginaciones abstractas de los politólogos encerrados en las universidades.[1]

La globalización puede verse desde una perspectiva objetiva y una subjetiva. Desde la primera, se presentaría como un fenómeno espontáneo, producto del progreso material, y que permitió que las condiciones de vida de muchísimas personas mejorasen o comenzaran a hacerlo. Pero, por lo que respecta a la segunda, no se lograría ubicar con precisión los titulares de esta globalización que, como un péndulo, nos dice Bonanate, se mueve de Estados Unidos a Japón, de Japón a los ex "tigres" del sudeste asiático, para después desplazarse a la Unión Europea y a Rusia, a Medio Oriente y a África. Dentro de esta globalización, señala el autor, seguimos haciendo referencia a los países llamándolos por su propio nombre, pero ello se hace con la incertidumbre de que, efectivamente, esa referencia a entidades estatales sea la unidad de referencia básica. Porque los grandes grupos financieros y las multinacionales no tienen sede, no son localizables y, en su mayor parte, ni siquiera se conoce su nombre. Es "como si sobrevolasen continuamente el planeta, esos grupos están en cualquier parte y en cualquier momento, y dan la impresión de no estar en ningún sitio".[2] De esta manera, ninguno de los actores tradicionales del derecho internacional (como son los individuos, los Estados, las organizaciones internacionales), que son los sujetos a los que siempre se hace referencia para valorar las condiciones del llamado "orden internacional", es capaz hoy, por sí sólo, de incidir directamente en la globalización.

La globalización se define por la interdependencia, y esto es lo que caracteriza a nuestro tiempo: vivimos en la era de la globalización. En 1996, recuerda el autor, parecía que la oleada de la globalización era benévola porque –aunque fuera de manera involuntaria– promovía la expansión territorial de la democracia; de hecho, un creciente número de Estados se movía hacia esa forma de gobierno. Pero la globalización era un fenómeno eminentemente económico, más que político, y consistía en la preponderancia del ámbito financiero sobre la realidad productiva. Este hecho turbó las creencias de quienes habían pensado hasta entonces que la riqueza de los Estados había sido erigida con base en la producción industrial y no con base en la especulación monetaria. En ese entonces se pensó que era posible mejorar, paulatinamente, las condiciones de vida de todos los seres humanos sobre la tierra. Y en efecto, algunas partes del mundo, más afortunadas, ya gozaban los

[1] Luigi Bonanate, "Las contradicciones de la globalización: luces y sombras de un fenómeno irrefrenable", trad. José Fernández Santillán, *Este País*, 178, enero 2006, p. 4.

[2] *Ibidem*, p. 7. Este fenómeno tampoco es completamente novedoso; el autor destaca que hay un antecedente importante: estas características las tenían durante la Guerra Fría los sistemas de control militar de los dos grandes bloques contrapuestos, Estados Unidos y la Unión Soviética (experiencia que, agrega, no fue nada democrática).

frutos de la globalización; y había la convicción de que sólo se necesitaba más tiempo para que se llegara a salvar a los otros.[3]

Pero hoy, señala Bonanate, tres lustros después, al voltear la mirada al mundo se ven otras cosas: la democracia perdió su impulso propulsivo e incluso parece que debe ser impuesta con punta de bayonetas; y la *new economy* ha producido más pobres que ricos (o mejor dicho: un puñado de gente mucho más rica y un mar de seres mucho más pobres). De esta manera, los dos parámetros del desarrollo, el ámbito político y el económico, han entrado en crisis.

El mundo no ha caminado por el rumbo que se previó y el autor se pregunta por qué. Y responde, una de dos: o la globalización no era benévola, como parecía a primera vista; o algo anómalo sucedió. Veamos primero la segunda hipótesis, que podría parecer a algunos factible y en la que se sostiene que algo anómalo pasó que nos alejó de las consecuencias positivas que debería haber tenido la globalización. Y sí, efectivamente, hubo un evento, el 11 de septiembre, que ahora es asumido como el símbolo de una época e incluso como un parteaguas histórico. Pero esta constatación es puesta en duda por Bonanate. En primer lugar, porque el terrorismo a gran escala no es una novedad que apareciera ese día; las técnicas utilizadas ese día fueron las que ofrecía el nivel de organización económico-social del mundo en dicho momento; ya existían los medios de comunicación que "hicieron posible" el evento. "Desde este punto de vista, podríamos decir que el atentado del 11 de septiembre estuvo a la altura de su tiempo y que su excepcionalidad fue, más que la ocasión que inició una nueva historia, la prueba de una barbarización ya en acto".[4]

En relación a la primera hipótesis, de que la globalización no era benévola como parecía a primera vista, Bonanate señala que hoy se cuenta, por primera vez, con numerosas pruebas documentales de que la imagen del sistema internacional, que los grupos dirigentes de Estados Unidos se hicieron desde hace varios años, era más bien lúgubre y preocupante, al grado de que se proponían también ciertas recetas para cambiarla. Frente a los juicios demasiados optimistas sobre la situación mundial, se percibía que no sólo era la economía la que no estaba en buenas condiciones, que la globalización no había realizado todo aquello que había prometido, y que el orden internacional era en realidad sólo de nombre y no de hecho, lo que destaca Bonanate a lo largo de su obra y retomaremos más adelante. De esta manera, el 11 de septiembre debería ser incluido dentro de una dinámica

[3] Este optimismo, que aunque fuera a pequeños pasos siempre se ha avanzado, se manifestó también en el ámbito de los derechos humanos. Pero ya en ese entonces, Bonanate advertía: "Entre los derechos humanos básicos que serán implementados hay uno que corre el riesgo de quedarse atrás: es el de la igualdad." L. Bonanate, "El papel de los Estados en el desarrollo de los derechos humanos: derechos, deberes, obligaciones", trad. Andrea Greppi, p. 80. Texto presentado en el congreso *Ermeneutiche della dignità*, organizado por el Centro Studi filosofici-religiosi Luigi Pareison, Turín, 24 de abril 1998. Ahora publicado en *Derechos y Libertades. Revista del Instituto Bartolomé de las Casas*, Año V, 8, 2000.

[4] L. Bonanate, "Las contradicciones de la globalización", p. 5.

ya en evolución, a la que sólo le imprimió una sensible aceleración. Dinámica que, lejos de estar conduciendo al mundo a una época de armonía –como se pensó después de la caída del Muro de Berlín, que Bonanate ubica como si hubiera sido la victoria por parte de Occidente de una tercera guerra mundial– lo está enfilando más bien al "caos".

Parecía que en 1989 se había entrado a una nueva era: por primera vez en la historia no existían ya desavenencias ideales fundamentales, el capitalismo había vencido al socialismo. Pero ese año que se recuerda pacífico fue, señala Bonanate, subvertidor como una guerra: alarga la globalización, que acaba por globalizar todo. E inmediatamente agrega: "Horizontalmente, la globalización atañe a todo el mundo y a todos los seres humanos que lo habitan; pero no todos, sino una minoría muy restringida, participa en ella activamente (y una porción todavía más reducida saca ventaja de ella)".[5]

A continuación señalemos las ocho ilusiones de la globalización que detecta Bonanate y en las que destaca, como se puede observar, una especie de *desespacialización* de la realidad: 1) los Estados se ha desestatizado, perdiendo partes relevantes de su soberanía; 2) sus ciudadanos se han desnacionalizado y muchos extranjeros se han "nacionalizado"; 3) el derecho interno de cada Estado se ha convertido en un fragmento de un acervo jurídico más amplio; 4) las economías nacionales ya no son autosuficientes y no pueden permanecer dentro de mercados cerrados; 5) en muchísimos casos las divisas nacionales han desaparecido (el dólar, el euro, la libra esterlina o el yen pueden ser tomadas como monedas de cambio en cualquier mercado); 6) las culturas se han acercado e incluso superpuesto; 7) el mismo fenómeno se registra hasta en las fuerzas armadas, cada vez más integradas; y 8) el mecanismo destinado a coordinar todo esto (el Estado democrático) se ha difundido en un mayor número de países (aunque su calidad no sea la misma).

Frente a estas ocho ilusiones, Bonanate presenta ocho desilusiones, en las que salen a flote las contradicciones intrínsecas que dicha globalización escondía: 1) aunque las prerrogativas de los Estados han disminuido y cada uno de ellos cuenta cada vez menos, el número de Estados ha aumentado; 2) si bien los ciudadanos han aprendido a mezclar sus razas y procedencias, las barreras a la inmigración continúan aumentando; 3) al tiempo que los sistemas jurídicos están elaborando leyes "especiales" que son necesarias para adecuarse a las nuevas condiciones, se está formando una zona de "derecho común y uniforme"; 4) la interdependencia entre sistemas productivos aparece como una condición necesaria del desarrollo económico, pero los dividendos no llegan a porciones crecientes de la población; 5) la financiación de los capitales produce utilidades moviéndose de una bolsa de valores a la otra, ya no es a través de la producción de bienes; 6) la homologación internacional de la cultura puede llegar a aplastar la singularidad y especificidades locales; 7) si bien muchos ejércitos se están integrando, otros conservan celo-

[5] *Ibidem*, p. 6.

samente su individualidad y se especializan en arsenales de alta tecnología con pocas posibilidades de control; y 8) la esperanza de que la democracia fuese la panacea al asegurar la justicia interna y la paz internacional, ha sufrido duros golpes.

Una vez ubicado este panorama general de la globalización, podemos pasar a esbozar, aunque sea a grandes rasgos, una de las preocupaciones fundamentales de Bonanate. El problema es el siguiente: la expansión continua de la globalización ha requerido de la abolición de las antiguas normas estatales, pero ella misma no puede producir nuevas normas. A diferencia de los Estados que tienen los mecanismos para producir su normatividad, la globalización no cuenta con ellos. El estar en todo lugar conlleva que los sujetos de la globalización tengan que hacer las cuentas con los ciudadanos, las empresas, los Estados, las organizaciones locales, regionales e internacionales que, si bien están vinculados a un derecho o a un conjunto de reglas o acuerdos que los gobiernan, no vinculan la propia globalización.

Bonanate se pregunta por si ésta representa una nueva etapa de la humanidad o más bien una caída hacia atrás, ya que de hecho "parece mucho más fácil globalizar la violencia que la riqueza, la guerra que la paz, la opresión que la democracia".[6] La globalización lleva a dejar la época de las relaciones internacionales –que ahora está en crisis y cuyo sujeto era el Estado– y nos debería pasar a una época de la "política global", en la que se recupere la aspiración de asegurar la libertad e igualdad para todos los seres humanos. En este sentido, si la forma Estado ha sido superada por la globalización, ello debería llevarnos a la elaboración de una "constitución planetaria". Pero ¿cómo sería esto posible? Para Bonanate, que nos propone entender la política a partir de una continuidad en lo interno y lo externo, hay que seguir apostando a la democracia. Como concluye en su libro *Prima lezione di relazioni internazionali*, "Podemos perfilar una hipótesis (que en este caso es también una esperanza y un deseo): en la medida en que la democracia crecerá en el mundo, la violencia y la guerra se tendrán que retirar y en su lugar la paz se difundirá".[7]

Para Bonanate, la guerra es un fenómeno fundamental de las relaciones internacionales que siempre ha estado vinculado a la política.[8] Sin embargo, hay una novedad que está emergiendo: "en ausencia de grandes proyectos políticos, parece que la guerra se vuelve autónoma de la política y habiendo entrado en una suerte de perversa autoreferencialidad resulta un fin en sí misma, haciendo inútilmente el mal sin perseguir ningún bien".[9] De ahí su insistencia en el rescate de la demo-

[6] *Ibidem*, p. 10.

[7] L. Bonanate, *Prima lezione di relazioni internazionali*, p. 145 (traducción mía). Con esta posición retoma una de las principales lecciones de su maestro Norberto Bobbio, cuyo texto *El problema de la guerra y las vías de la paz* considera que es uno de los más importantes que se haya escrito sobre la teoría de la guerra. Cfr. L. Bonanate, "En recuerdo de Norberto Bobbio", *Este País*, 168, marzo 2005, p. 4.

[8] Bonanate destaca que cada guerra es *nueva* en el sentido de que surge de las condiciones específicas en las que se encuentra el conjunto de relaciones entre los Estados; a estas condiciones se han sumado ahora muchos otros sujetos capaces de realizar acciones significativas.

[9] L. Bonanate, *La guerra*, p. 139. Traducción mía.

cracia, de la política. Incluso por lo que se refiere a "la guerra de nuestra época", es decir, al terrorismo internacional, Bonanate aboga por la política. Ubicándolo como uno de los principales problemas internacionales, sostiene que para derrotarlo no tenemos sólo a la mano la represión: "la política de la justicia no puede limitarse a reprimir, sino que debe orientarse, más bien, a la prevención y a la educación".[10]

Pero, ¿de qué democracia nos habla Bonanate? Él distingue dos dimensiones de esta forma de gobierno: "una preliminar y referente al crecimiento de la democracia en los diferentes Estados del mundo (de manera que pudiéramos hacer hipótesis de una democratización de la escena internacional); y otra, consecutiva, dentro de la cual las relaciones recíprocas entre los Estados (que pese a todo continúan existiendo) se vuelvan mayormente democráticas".[11] De esta manera, la democracia debería ser el método para tomar decisiones vinculantes tanto al interior de los Estados (democracias que reconoce se han dado históricamente) como en las relaciones entre ellos (democracia de la vida internacional que no hemos todavía conocido). Si bien el primer tipo de democracia se ha dado históricamente, la segunda no; y como no ha habido electores, elecciones ni partidos políticos a nivel internacional, Bonanate destaca que esta segunda democracia no puede definirse imitativamente con respecto a la primera. Pero, entonces, ¿cómo? El único acercamiento que nos proporciona el autor, es la diferencia entre la democracia formal (el modo en que se llega a tomar decisiones) y la democracia sustancial (determinados contenidos considerados valiosos). Descartada ésta última en la medida en que no podemos preguntarnos de antemano por el contenido de las decisiones democráticas internacionales, aboga, retomando la obra de Norberto Bobbio, por la definición de la democracia procedural o formal: "ella es un procedimiento orientado a resolver, siempre de la misma manera no violenta, los contrastes entre los Estados y/o entre los grupos de dimensiones internacionales o locales".[12] De esta manera, las decisiones vinculantes serían tomadas a través de procedimientos no violentos cuyos sujetos serían tanto grupos (entendiendo por ellos los Estados) como individuos (los ciudadanos); personas morales y físicas.

Pero si, como hemos visto, los sujetos tradicionales han quedado rezagados con el proceso de globalización, ¿pueden los Estados y sus ciudadanos seguir siendo los actores? ¿Realmente ellos serán los nuevos actores de la democracia en la era de la globalización? Por ello, las propuestas de Bonanate constituyen ante todo una invitación a asumir el reto (teórico y práctico) de impulsar la construcción de los nuevos sujetos de la democracia del siglo XXI.

[10] L. Bonanate, *El terrorismo como perspectiva simbólica*, trad. José Fernández Santillán, p. 12.

[11] L. Bonanate, "Globalización y democracia", trad. José Fernández Santillán, *Este País*, 71, febrero 1997, p. 9.

[12] *Ibidem*, p. 10.

Bibliografía

Bonanate, Luigi, "Globalización y democracia", trad. José Fernández Santillán, *Este País*, 71, febrero 1997, pp. 1-12.

Bonanate, Luigi, "El papel de los Estados en el desarrollo internacional de los derechos humanos: derechos, deberes, obligaciones", trad. Andrea Greppi, *Derechos y Libertades. Revista del Instituto Bartolomé de las Casas*, V, 8, 2000, pp. 61-80.

Bonanate, Luigi, "En recuerdo de Norberto Bobbio", *Este País*, 168, marzo 2005, pp. 2-5.

Bonanate, Luigi,, "Las contradicciones de la globalización: luces y sombras de un fenómeno irrefrenable", trad. José Fernández Santillán, *Este País*, 178, enero 2006, pp. 4-10.

Bonanate, Luigi, *El terrorismo como perspectiva simbólica*, trad. José Fernández Santillán. México, Ediciones Coyoacán, 2008.

Bonanate, Luigi, *Prima lezione di relazioni internazionali*. Bari, Laterza, 2010.

Bonanate, Luigi, *La guerra*. Bari, Laterza, 2011.

Il Risorgimento nel cinema

BEATRICE BARBALATO
Université Catholique de Louvain

Gli esordi

Ai suoi esordi il cinema ha assunto l'importante ruolo di dare del Risorgimento un'immagine istituzionale edificatoria e coesa, senza fratture e distinzioni ideologiche. Il fascismo ha successivamente enfatizzato l'epica del patriottismo inscrivendosi in una linea di continuità col Risorgimento. Una prospettiva completamente mutata dopo la seconda guerra mondiale quando il cinema ha voluto mostrare piuttosto i lati fragili e incerti del processo di unificazione d'Italia.

Si può affermare che in tutte le sue fasi, dagli inizi ad oggi, il cinema nell'addottare prevalentemente un registro nazional-popolare, ha saputo parlare simultaneamente alle *élites* intellettuali e all'uomo della strada, ricoprendo cosí un'importante funzione culturale che non ha equivalenti in altre forme di espressione.

Il presente saggio attraversa un secolo di cinema sul Risorgimento, ponendo al centro dell'argomentazione quei film che possono essere riconosciuti in senso lato come opera d'autore.

Il varo del cinema italiano avviene con la prima proiezione pubblica del film muto *La presa di Roma**[1] del 1905 di Filoteo Albertini. Del 1909 è *Il piccolo garibaldino**, di autore non identificato. Il programma di alfabetizzazione politica dei cittadini del giovane Stato trova nell'invenzione cinematografica un eccellente strumento di divulgazione. *Il piccolo garibaldino* si situa "in pieno revival risorgimentale –scrive Roberto Balzani– quando, sotto Giolitti, la battaglia politica per gli 'eroi' dell'indipendenza, combattuta duramente fino alla crisi di fine secolo, lascia il posto ad una lettura didascalica, 'sedata' e tesa a restituire una rappresentazione edulcorata e conciliante del processo di costruzione dell'Unitá".[2]

La filmologia risorgimentale ha alimentato ai suoi inizi la glorificazione e la mitologia del processo di unificazione del Paese, poi col fascismo ha enfatizzato il sentimento nazionalistico, e dopo la seconda guerra mondiale ha espresso una visione criticamente pessimista del risultato sociale e politico dell'Unità.

La presa di Roma termina con l'immagine dell'apoteosi dei quattro Padri della Patria: Mazzini, Garibaldi, Cavour, Vittorio Emanuele II, uno accanto all'al-

[1] L'asterisco accanto ai titoli segnala che le rispettive sinossi si trovano in appendice, ordinate secondo l'anno di produzione dei film, di cui non vengono indicati gli attori, sceneggiatori, produttori, perché sono dei dati facilmente reperibili sul web.

[2] Roberto Balzani, "Il Risorgimento nell'Italietta", in Mario Musumeci e Sergio Toffetti ed., *Da "La presa di Roma" a "Il piccolo garibaldino"*, p. 98.

tro, cosí come nella realtà non avrebbero mai voluto incontrarsi, viste le ostilità reciproche fra Mazzini e Garibaldi, fra Cavour e Mazzini.

Il piccolo Garibaldino chiude con l'assunzione in cielo del protagonista sacrificatosi per la Patria, incarnata nell'Italia turrita, perpetuando con questa iconografia il martirologio dei giovanissimi eroi del Risorgimento, spesso dei volontari, che *ante litteram* prefigurano già quello che diverrà un fenomeno molto esteso e incoraggiato durante la prima guerra mondiale. In realtà, come sostiene Gramsci, il volontarismo era stato principalmente sfruttato durante tutto il Risorgimento, in una sorta di usa e getta, fino ai Mille a cui non verrà offerto di arruolarsi se non molto tempo dopo il 1860, quando le aspettative si erano già spente. Gramsci riflette sul come i volontari durante il Risorgimento non fossero stati mai integrati nelle strutture ufficiali, anche quando erano stati determinanti nella riuscita di diverse azioni messe in atto.[3]

De Amicis aveva messo in guardia contro il volontarismo precoce in un breve racconto, "Garibaldino fallito", tutto focalizzato sulla spinta adolescenziale a partire per raggiungere Garibaldi. Racconta di tre ragazzi di Torino decisi a unirsi alla spedizione, all'insaputa dei loro genitori, che, avvertiti da alcuni membri del comitato di arruolamento, ne impediscono la partenza. "Le scuole erano in ribollimento; –scrive De Amicis– i professori inneggiavano ai *Mille* dalla cattedra; si finivano con Garibaldi tutte le composizioni italiane e le latine; non si studiava piú, si fremeva, e nella chiesa della scolaresca, la domenica, gli alunni di Filosofia cantavano il *Veni Creator* sul motivo del *Si scopron le tombe*".[4] La voce narrante è di uno dei tre aspiranti volontari garibaldini, che cosí termina: "E per molto tempo dopo, ogni volta che a tavola, a qualunque proposito, si pronunciarono quelle cinque sciagurate lettere c, o, r, d, a, chinai il viso sul piatto e mandai giú un boccone avvelenato. Per molto tempo si sarebbe potuto riferire a me il famoso proverbio: –Non parlare di corda a casa del... garibaldino fallito".[5] La corda a cui si fa riferimento è quella con cui avrebbe dovuto calarsi dalla finestra.

Del primo periodo del cinema italiano ricordiamo *Anita Garibaldi** (1910), film muto di Caserini. Dal Brasile alla morte nelle valli di Comacchio, pathos e drammaturgia profilano in una decina di minuti la vita di un'eroina audace e generosa secondo una mitologia consacrata, ma in niente stucchevole. Molti dei primi film del cinema italiano sono stati prodotti per dare del Risorgimento una visione patriottica, laica, e senza lacerazioni (come era stato invece nella realtà).

Il fascismo farà scivolare il sentimento di appartenenza nazionale in nazionalismo. I grandi simboli, quelli piú famosi come la figura di Garibaldi e Pinocchio saranno piegati alla logica propagandistica del ventennio. Anche il cinema vi ha giocato un importante ruolo.

[3] Cfr. Antonio Gramsci, *Il Risorgimento*, pp. 99-101.

[4] Edmondo De Amicis, "Garibaldino fallito", da *Memorie*, nell'edizione di Dino Mantovani *Letture scelte dalle opere di Edmondo De Amicis*, p. 17.

[5] *Ibidem,* p. 28.

Crearsi una genealogia

Il fascismo faceva risalire la propria paternità al patriottismo risorgimentale. *I Mille** di Alessandro Blasetti (nella doppia versione 1934 e 1954) è un film che, malgrado un certo discorso a tesi, resta, per forma e contenuto, bello. La versione del 1934 si chiude con un'ultima sequenza falsificante: in un minuto di montaggio alternato si mostrano le camicie nere e le camice rosse che si salutano! Nel 1951 Blasetti sopprimerà questa scena. Sempre nel solco di una lettura entusiastica del Risorgimento si ricordano *Camicie Rosse** del 1952 di Goffredo Alessandrini, e *Viva l'Italia** (1961) di Roberto Rossellini, prodotto proprio per la ricorrenza del centenario dell'Unità. Del resto non mancava a questa linea celebrativa il serbatoio a cui attingere. Il mito del Risorgimento è stato costruito con una terminologia che apparentava storia e religione: santa patria, martiri, sacrificio, sangue versato, ecc., e con delle icone di troppo: i patrioti ritratti come santi, i morti sui campi di battaglia rappresentati come in deposizioni dalla Croce, Garibaldi dipinto in diverse illustrazioni dell'800 come il Salvatore con le sembianze di Cristo con un viso affinato, barba e capelli lunghi. È accaduto in Italia come in altri paesi europei del resto. "I miti delle nazioni", una mostra tenuta al Museo storico di Berlino nel 1998 (per i 150 anni del 1848) ha radiografato la costruzione di questa vera e propria macchina teatrale. Ne ha scritto anche Sergio Romano: "Nazioni: addio al mito di cartapesta".[6]

Inoltre, l'idea della filiazione dell'Italia dall'antica Roma era presente già dall'inizio del Risorgimento e il fascismo ne farà un vero cavallo di battaglia. Terminologia, iconografia, inni, risuonano della *grandeur* dell'Impero romano. "Roma rivendica l'Impero, l'ora dell'Aquile suonò", recita la canzone *La marcia delle legioni*. Italiani figli della lupa, insomma. Radici certo riconoscibili, ma è stato anche un aver voluto omettere i duemila anni che separano l'antichità dalla contemporaneità. Sarebbe come riconoscere nei greci di oggi i figli di Platone, mettendo fra parentesi la dominazione turca, la massiccia influenza levantina. Si veda a questo proposito il libro di Giancarlo Marmori, *La Venere di Milo*, che ironizza sull'identità dei greci di oggi, una metafora valida per tutte le appropriazioni identitarie indebite.

Bisogna invece guardare alle identità nazionali non come derivanti dalle etnicità, o create sulla cieca mitologizzazione delle origini, ma come costruzioni intelligenti, scelte di testa, ragionate, sostiene Federico Chabod, che nel saggio *L'idea di nazione* del 1961, descrive la fucina ideologica, iniziata dopo il periodo del cosmopolitismo illuministico, che portò gli italiani a voler far corrispondere l'Italia culturale con uno Stato indipendente. Chabod argomenta su come solo l'aver immaginato l'Italia geografica e culturale come uno Stato a partire dagli inizi dell'800, in circostanze politiche cosí poco favorevoli e dopo secoli di divisioni, sia stata una sfida straordinaria, perché non era facile inscriversi in un solco, rico-

[6] Sergio Romano, "Nazioni: addio al mito di cartapesta", *Il Corriere della Sera*, 8 aprile 1998.

noscersi in un'immagine derivante da ideali cosí lontani, né poteva incoraggiare l'esperienza fallimentare di molti moti, in particolare dal 1821 in poi.

Tuttavia, la gloriosa storia del passato permetteva a questo progetto, all'inizio fragile fragile, di trarre forza ora dai fasti dell'impero romano, ora dall'universalismo e dall'egemonia morale della chiesa cattolica, come sarà ben rappresentato dall'inno di Mameli (1847): "Dell'elmo di Scipio / S'è cinta la testa. / Dov'è la vittoria? / Le porga la chioma, / Ché schiava di Roma / Iddio la creò [...] L'unione e l'amore / Rivelano ai popoli / Le vie del Signore. / Giuriamo far libero /Il suolo natio: / Uniti con Dio, / Chi vincer ci può?".[7]

L'inno nazionale gode di un *revival* da non moltissimi d'anni. Il ventennio aveva svuotato di senso, ridondandoli, i riferimenti storici in esso contenuti.[8] Ancora nel 1999, la notte del 31 dicembre, alle soglie del 2000, Riccardo Muti non volle eseguire in un primo tempo l'*Inno di Mameli* alla Scala di Milano: in sala il Presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi, contrariatissimo. Il *Nabucco*, ben prima delle rivendicazioni leghiste, veniva considerato dai lavoratori della Scala, e non solo, assai piú rappresentativo del sentimento patriottico. Per molti italiani, in particolare per la generazione del '68, l'inno nazionale esprimeva sia un amor patrio retorico, sia il culto di un eroismo che in quegli anni era visto di malocchio, essendo condivisa piuttosto una visione anti-eroica, internazionalista, rappresentata esemplarmente dalla celebre frase della *Vita di Galileo Galilei* di Bertold Brecht, diventata quasi uno slogan: "Beato il paese che non ha bisogno di eroi".

Il *Nabucco*, che racconta degli ebrei sotto il dominio babilonese, si inscrive anche in una tradizione e strategia 'obliqua' ben precisa, praticata da Giuseppe Verdi. Cantare l'oppressione di altri popoli, permetteva di alludere alla propria condizione. Il primo numero de *Il Conciliatore* (3 settembre 1818) esaltava il recupero avvenuto in quegli stessi anni de *Os Lusíadas* (1572) de Luís de Camões sull'epopea nazionale portoghese. *Il Conciliatore* faceva riflettere con un esempio trasversale sulla relazione fra tradizione e identità, evitando però di esporsi alla censura austriaca. Queste strategie ci rinviano all'idea maturata da Hobsbawm e Ranger su *The Invention of Tradition*. Crearsi una genealogia è, dunque, sempre un atto intenzionale e costruito culturalmente.

Come riconoscersi negli antenati? Sottolinea Gramsci in termini decisamente critici: "Nasce nell'800 il termine 'risorgimento' in senso piú strettamente nazionale e politico [esprimendo] il concetto di un ritorno a uno stato di cose già gestito nel passato".[9] Gramsci sottolinea come *ri-* sia il prefisso che abbia dato un posto di nobiltà a vari periodi storico-culturali italiani. E riflette, inoltre, in *Quaderni dal carcere* (1927-1935) sul Risorgimento come una "rivoluzione mancata", cioè priva di intellettuali integrati, basata su ideali importati, soprattutto quelli francesi, un

[7] *Inno di Mameli*, musica di Michele Novaro, parole di Goffredo Mameli, 1847.

[8] Cfr. Sergio Romano, "Mameli: quell'Italia che piacque al regime", *Il Corriere della Sera*, 6 agosto 2000.

[9] A. Gramsci, *op. cit.*, p. 36.

faro per i risorgimentali. Tutta la complessità di questa filiazione si sviluppa anche all'interno della disamina gramsciana che ha espresso opinioni sul giacobinismo non sempre orientate nella stessa direzione.

A partire dagli ideali della Rivoluzione, poi con Napoleone e col Regno di Gioacchino Murat, la Francia aveva avuto nella formazione delle idee risorgimentali un grande peso. "Ecco Rinaldo" dicevano di Gioacchino Murat i cantastorie sul molo di Napoli, ricorda Benedetto Croce. "E fino al sessanta, e ancora oltre al sessanta, era dato incontrare vecchi napoletani che usavano portare come reliquia una moneta di quel re e la traevano fuori per contemplarla, e la baciavano sospirando".[10]

Anche se gli ideali *liberté, égalité, fraternité* erano stati ispiratori e federatori, successivamente una politica francese ambigua, opportunistica e spesso sopraffattoria aveva alienato gran parte della simpatia dei politici e pensatori risorgimentali.[11] Con un certo snobismo gli italiani venivano sottovalutati dai francesi: *italiens, brigants*. Si leggano le parole durissime di Garibaldi nelle sue *Memorie*,[12] a questo proposito. E inoltre l'antecedente giacobino della Repubblica Partenopea del 1799 finita con le impiccagioni di tutti gli intellettuali rivoluzionari, operate senza scampo dai Borbone, se costituiva un riferimento ideologico, certo non poteva essere visto nella prassi come un esempio da seguire. Come scrisse Benedetto Croce nel 1925 in *Storia del Regno di Napoli*[13] (riportando il macabro umorismo del Courier) il re aveva fatto impiccare tutta la sua accademia. L'appoggio di una plebe facilmente manovrabile ne era stato il corollario. Cuoco e poi Gramsci parlano di Rivoluzione *importata*. "Tra i nostri patrioti, –scrive Cuoco– ci si permetta un'espressione che conviene a tutte le rivoluzioni e non offende i buoni, moltissimi avevano la repubblica sulle labbra, moltissimi l'avevano nella testa, pochissimi nel cuore".[14] (Sulla figura di Eleonora Pimentel de Fonseca e la rivoluzione del 1799, si veda il film *Il resto di niente**, 2004, di Antonietta De Lillo, tratto dall'omonimo romanzo di Enzo Striano del 1986).

[10] Benedetto Croce, *Storia del Regno di Napoli*, p. 217.

[11] Si veda il libro di Giuseppe Ferrari, *Les philosophes salariés* (1849) contro il sistema di asservimento degli intellettuali sotto Louis-Philippe, di cui ho realizato la prima traduzione in italiano, *I filosofi salariati*. Ferrari fuggí dalla Francia, perché ricercato come repubblicano, dopo il colpo di stato del 2 dicembre 1851 che portò al trono Napoleone III.

[12] I francesi pensavano di sbaragliare subito la Repubblica romana, esprimendo sdegno verso i suoi difensori. Scrive Garibaldi: "Era veramente disprezzante il modo di attaccare del generale nemico: Don Chisciotte all'assalto dei mulini a vento. Egli attaccò non in altra guisa che se non vi fossero stati baluardi, o se questi fossero stati guerniti con bimbi. Veramente, per sbaragliare quattro *brigants d'italiens*, il generale Oudinot, virgulto d'un maresciallo del primo impero, non aveva creduto necessario procurarsi una carta di Roma". Giuseppe Garibaldi, *Memorie autobiografiche*, p. 226. Scritte fra il 7 dicembre 1871 e il 4 luglio 1872, furono pubblicate dalla casa fiorentina Barbera nel 1888.

[13] Benedetto Croce, *op. cit.*, p. 210.

[14] Vincenzo Cuoco, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli del 1799*, p. 128. Opera scritta in esilio nel 1800.

Patria e democrazia. La partecipazione popolare

L'entusiasmo popolare per il *Nabucco* di Verdi (1842) ("Oh, mia patria sí bella e perduta! / Oh, membranza sí cara e fatal!"); le cinque giornate di Milano che vedono i milanesi scagliarsi contro la dominazione austriaca (18-22 marzo 1848); e soprattutto Garibaldi con l'impresa dei Mille (1860), permetteranno di legittimare il mito della partecipazione popolare. Ma non è che un soffio: dal massacro di Bronte del Generale Nino Bixio, alla consegna di tutta l'Italia del sud a Teano da parte di Garibaldi al re Vittorio Emanuele II –Vittorio Emanuele *Secondo*, appunto, della casa Savoia, e non *Primo* Re d'Italia; e l'incontro di Teano è un evento descritto con amarezza da Roberto Rossellini in *Viva l'Italia*, anche se il registro epico è dominante nel film–, alla mancata distribuzione delle terre ai contadini, il popolo seguirà purtroppo l'altra storia, quella dell'emigrazione, del sottosviluppo colonizzato, della permanenza nell'analfabetismo, come spiega Tullio De Mauro in *Storia linguistica dell'Italia unita*. Sono "i vinti" di Giovanni Verga: i *Malavoglia*, i *Mastro Don Gesualdo*, coloro che vivranno anche dopo l'Unità ai margini della storia progressiva. Vinti e troppo spesso senza buoni capi di stato, gli italiani. Sui Savoia molti storici e scrittori esprimono giudizi severissimi. Scrive Carlo Pisacane: "Per mio avviso la dominazione della casa Savoia e la dominazione della casa d'Austria sono precisamente la stessa cosa".[15]

Contro i Savoia si sono schierati quasi tutti gli ideologi e attivisti risorgimentali e post-risorgimentali. La monarchia toccherà l'apice dell'ignavia politica col fascismo, periodo in cui l'attitudine al compromesso si sventaglierà in tutta la sua ignominia.

Sul ruolo di Vittorio Emanuele III durante il ventennio, un buon riferimento filmico sono i documentari di Carlo Lizzani, *C'era una volta il re e il suo popolo* (1983).[16] Piú usi a parlare il francese in privato che non l'italiano, i Savoia hanno spesso guardato al popolo con distacco. Sebastiano Vassalli, pur nel quadro della finzione del romanzo *L'oro del mondo*, delinea un quadro desolante e derisorio dei regnanti, tessitori di alleanze sospette. Gli italiani, al di là della retorica, hanno amato, legittimato la monarchia sabauda? In maniera debole e indotta. Durante il fascismo Petrolini recitava con successo di pubblico in un suo spettacolo satirico: "Sciaboletta [Re Vittorio Emanuele III] è troppo bono e perciò nun lo canzono". "Sciaboletta: nient'altro" commenta Vassalli.[17]

Il Risorgimento alla luce della Resistenza. La voce del cinema

I film che vanno dagli anni '50 ai '70 si polarizzano sulle forze che avevano costruito lo Stato, si interrogano sulla loro efficacia. Quale unità è quella italiana?

[15] Carlo Pisacane, *La rivoluzione*, p. 178. Il saggio *La rivoluzione* faceva parte dei *Saggi storici-politici-militari sull'Italia* (1854).

[16] Carlo Lizzani, *C'era una volta il re e il suo popolo*. Quattro film di 55' ciascuno.

[17] Sebastiano Vassalli, *L'oro del mondo*, pp. 171-172.

È sostenibile? Le debolezze iniziali quanto hanno pesato? L'Unità è stata un miraggio? Questa sarà la cifra attraverso la quale sarà interpretato da molti cineasti il Risorgimento, dove la Carboneria e varie associazioni, soprattutto mazziniane, saranno giudicate dissonanti con la base del paese. I loro proclami di libertà in perfetto italiano, una volta sbarcati nelle coste del sud in appoggio a rivolte annunciate o fantasmate, contrastavano colla fame, colla primitività, facevano i conti coll'incomunicabilità linguistica.

Le uccisioni dei fratelli Bandiera e di Pisacane erano state compiute da bifolchi (sia consentita questa espressione) fomentati dagli stessi Borbone e dalle componenti retrive del clero; masse sottovalutate, di fatto sconosciute dagli idealisti pensatori risorgimentali. Tuttavia per ragioni del tutto diverse, neanche Daniele Manin a Venezia, né tutti i moti carbonari dal 1821 al 1857, né la gloriosissima Repubblica Romana del 1849, ebbero una sorte migliore.

Luigi Magni, regista che ha interpretato il Risorgimento romano in molti suoi film sotto il registro della commedia all'italiana e con molta ironia, presenta nel film *Nell'anno del Signore** (1969) la storia dei carbonari Angelo Targhetti e Leonida Montanari, decapitati a Piazza del Popolo il 23 novembre del 1825, dove una targa recita "morirono serenamente", e si deve aggiungere: con il popolo spettatore.

Se da una parte vive ancora oggi la convinzione che l'Italia costituisca il risultato di una sfida coraggiosa, la realizzazione di un'utopia, da un punto di vista opposto se ne sottolinea la mancanza di coesione, i peccati originali di uno Stato frutto del disegno di pochi, a cui il paese reale non corrispondeva.[18]

Sarà a partire dal dopoguerra, dagli anni '50, che il cinema esprimerà una critica organica sul Risorgimento. La dittatura, il disastro della guerra, le insanabili fratture fra nord e sud, l'emigrazione sempre piú massiccia verso le città industriali, mostravano le fragilità del disegno unitario, e le molte incompiutezze di quel pensiero politico. I registi piú impegnati e piú in vista, cosí come la maggioranza di quasi tutti i lavoratori di Cinecittà, militavano o simpatizzavano per il Partito Comunista. La visione gramsciana e poi la Resistenza avevano profilato un'idea di Stato diversa. Sapere che una parte della popolazione aveva condotto una lotta durissima al nazi-fascismo alimentava una visione nuova e popolare della storia, rappresentativa del paese reale piú di quanto non fosse accaduto col Risorgimento.

La concezione sull'intellettuale organico di Antonio Gramsci, le sue riflessioni sul concetto di popolo-nazione e di cultura nazional-popolare, l'influenza della Resistenza nella formazione della Repubblica, hanno contribuito a guardare al secolo precedente con occhi nuovi. Si voleva valorizzare e favorire la presenza di un'energia nuova, un'identità a piú ampio raggio, e, attraverso uno sguardo retrospettivo, approfondire il perché dello scivolamento dal senso di appartenenza nazionale al nazionalismo fascista, e quali questioni irrisolte lo avevano provocato.

[18] Piero Gobetti aveva espresso una visione assai pessimistica sul Risorgimento, con l'accusa di aver agito poco e parlato molto. Cfr. *Risorgimento senza eroi*, scritto e stampato in tipografia nel 1923, ma pubblicato nel 1926.

Lentamente, inoltre, le grandi trasformazioni sociali fino alla rivolta del '68, l'affermarsi dei sindacati, portavano molti intellettuali a battersi per una società a piú ampia e responsabile partecipazione civile, e a voler trovare il nesso tra patria e democrazia.

Di questo fervore intellettuale nato nel dopoguerra ha scritto, nel 1947, Italo Calvino ne *Il sentiero dei nidi di ragno*: "L'essere usciti da un'esperienza –guerra, guerra civile– che non aveva risparmiato nessuno, stabiliva un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico: si era faccia a faccia, alla pari, carichi di storie da raccontare, ognuno aveva avuto la sua, ognuno aveva vissuto vite irregolari, drammatiche, avventurose, ci si strappava la parola di bocca".[19] E ancora Italo Calvino scrive nell'articolo "Resistenza": "Fu un periodo crudo e miracoloso, un risveglio unico nella nostra storia, che neanche durante il Risorgimento aveva conosciuto una cosí generale partecipazione di popolo, tali esempi di abnegazione e di coraggio, tanto fervore di rinnovamento di cultura. La Resistenza fece credere possibili una letteratura come epica, carica di un'energia che fosse insieme razionale e vitale, sociale ed esistenziale, collettiva e autobiografica".[20]

Della partecipazione popolare alla Resistenza hanno scritto Beppe Fenoglio, Nuto Revelli, e altri intellettuali. Della presenza delle donne nella lotta partigiana, della consapevolezza del loro ruolo troviamo passi vivissimi in Beppe Fenoglio: "Cogli uomini sfilarono le partigiane, in abiti maschili, e qui qualcuno fra la gente cominciò a mormorare –Ahi povera Italia!– perché queste ragazze avevano delle facce e un'andatura che i cittadini presero tutti a strizzar l'occhio. I comandanti, che su questo punto non si facevano illusioni, alla vigilia della calata avevano dato ordine che le partigiane restassero assolutamente sulle colline, ma quelle li avevano mandati a farsi fottere e s'erano scaraventate in città".[21]

Le parole di Calvino e di Fenoglio le conosciamo tutti, fanno parte del patrimonio culturale comune, delle icone maggiori della letteratura, e tuttavia ogni volta risuonano in noi forti e nuove. Danno potentemente forma alla nostra quotidiana identità di italiani.

Alcuni dei registi piú prestigiosi del cinema italiano hanno adottato un punto di vista critico sulla Carboneria come organizzazione clandestina, ciò che aveva favorito molti doppi giochi e tradimenti, e sul transformismo. Due movimenti diversi uno dall'altro che però avevano in comune l'agire di nascosto, consentendo delle azioni subdole. Oltre a ciò, Visconti, Taviani, Vancini, Lorenzini, hanno voluto denunciare lo snobismo di una parte dell'aristocrazia.

*Allonsanfàn** e *San Michele aveva un gallo** di Paolo e Vittorio Taviani gettano uno sguardo cupo sulle sette clandestine. Il primo film, che già dal titolo richiama la *Marseillaise*, un ideale importato, parla di un aristocratico che sbarca

[19] Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno*, pp. 7-8.

[20] I. Calvino, "Resistenza", *Saggi*, vol. I, p. 66.

[21] Beppe Fenoglio, "I ventitré giorni della città di Alba", *Una questione privata – I ventitré giorni della città di Alba*, p. 161.

nel sud (alludendo all'episodio tragico dei fratelli Bandiera del 1844) favorendo col suo comportamento scientemente ambiguo, tradimenti e disordini, che porteranno alla sconfitta della sua spedizione. Il secondo film, che si ispira alla novella di Tolstoj "Il divino e l'umano" del 1905, molto sottilmente rinvia –pur interpretando un episodio dei moti anarchici post-unitari– ai gruppi clandestini degli anni di piombo 1970-1980. In entrambe queste opere c'è lo sconforto per degli intellettuali non integrati, che non servono a nessuna causa, ma sono solo degli individualisti estremi. Certo il pensiero marxista ha un peso evidente in questi due film dei fratelli Taviani, la cui critica al Risorgimento è appunto quella di aver avuto come *leaders* un'*élite* capricciosa e velleitaria. Tema che già aveva affrontato Visconti in *Senso**, di cui si parlerà piú avanti.

Sul trasformismo, sull'assenza del popolo dal disegno unitario, piú celebre di tutti è il film *Il Gattopardo** (1963) di Luchino Visconti, tratto dall'omonimo romanzo di Tomasi di Lampedusa, pubblicato postumo nel 1958. "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi!" dice Tancredi, giovane e rampante aristocratico, che si accinge camaleonticamente a diventare deputato del nuovo parlamento italiano. Piú recentemente il film di Roberto Faenza *I Vicerè** (2007) tratto dal romanzo di Federico De Roberto del 1894, riprende il discorso del trasformismo, e rivendica in modo convincente la progenitura de *I Viceré* rispetto a *Il Gattopardo*.

L'aristocrazia era stata al centro di *Senso** di Visconti (film del 1954, tratto dalla novella di Camillo Boito del 1883). Non si tratta in *Senso* di un'aristocrazia solo trasformista, ma principalmente velletaria. Visconti aveva denominato questo film *Custoza*, ma la censura aveva imposto di cambiarne il titolo ritenuto disfattista. Il piccolo paese di Custoza era stato il teatro di una battaglia (il 24 giugno 1866) della terza guerra d'indipendenza che vide la sconfitta delle truppe italiane. Visconti con il film voleva sottolineare l'inutilità delle guerre, delle contrapposizioni nazionali, le velleità dell'aristocrazia, incarnata dalla contessa Livia Serpieri. In *Senso* una delle prime scene mostra nei palchi del teatro La Fenice di Venezia gli aristocratici austriaci e italiani passare agevolmente dal tedesco all'italiano e viceversa, e nutrire fraternizzando lo stesso *amour pour l'art*, mentre dai loggioni si grida "W Verdi" (**V**iva **V**ittorio **E**manuele **R**e **D**'**I**talia).

Il sud

Dei film molto significativi parlano del sud. Il sud, che per i risorgimentali era la terra da riscattare, il sogno unitario dei patrioti, aveva le stimmate di un paese altro, già ben prima dell'Unificazione. Ippolito Nievo, padovano, patriota che trentenne ha perso la vita per l'ideale di un'Italia unita, nel *Diario della spedizione dei Mille* (appunti che inviava all'autore francese Charles de La Varenne), con la sua ironia tagliente scrive: "Maggio 12: Partenza da Marsala alle 4 del mattino verso Salemi. [...] Aspetto africano di questa parte di Sicilia. Donne velate come le

Saracene. [...]. Maggio 13: [...] Il volgo scambia Salemi con Gerusalemme, e dice che Cristo vi fu crocifisso”.[22]

Il 1860 è stato in Sicilia anche l’anno in cui le rivolte dei contadini, secolarmente in attesa della distribuzione delle terre, sono state sedate con processi sommari, vissuti come un ennesimo atto di ingiustizia. Di un evento tragico di cui parla Verga nella novella “Libertà”[23] tratta il film di Florestano Vancini, *Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato** (1972), fra gli sceneggiatori, Sciascia. I fatti vengono raccontati sulla base degli atti del processo di Bronte. Nel timore che i focolai di rivolta contro i *cappelli*, i notabili, si potessero espandere a macchia d’olio, Nino Bixio, impregnato di disciplina militare, impone di pronunciare nel giro di ventiquattro ore sui crimini commessi le sentenze, che in definitiva appaiono l’esito di una giustizia sommaria.

*Quanto è bello lu murire acciso** (1975) verte sullo sbarco di Pisacane a Sapri nel 1857. Anche se Pisacane era il piú strategico dei risorgimentali, aveva studiato alla Nunziatella, la prestigiosa scuola militare di Napoli dove la tradizione francese murattiana aveva lasciato i suoi segni, si abbandona ad una impresa *kamikaze*, insieme ai trecento galeotti liberati a Ponza. La musica popolare di Roberto De Simone ritma il film fino alla sequenza finale della morte annunciata.

Quanto il sud era lontano ancora! Frutto piú di una visione astratta che di cognizioni precise, i meridionali erano spesso semplicemente accolti come ospiti nella comunità nazionale, come conferma il brano “Il ragazzo calabrese” di *Cuore* di De Amicis: “entrò il Direttore con un nuovo iscritto, un ragazzo di viso molto bruno, coi capelli neri, con le sopracciglie folte e raggiunte sulla fronte; tutto vestito di scuro, con una cintura di marocchino nero intorno alla vita [...]. Oggi entra nella scuola un piccolo italiano nato a Reggio di Calabria, a piú di cinquecento miglia di qua”.[24]

O emigranti o briganti, dice un vecchio proverbio. E certo il brigantaggio è stata la risposta di un antistato. Fenomeno spontaneo, ma anche fomentato e sostenuto dai Borbone e dalla Chiesa. Diversi film hanno raccontato questa epopea, spesso simpatizzando con questi eroi popolari fuori dalla legge. Carmine Crocco è stato un noto brigante di cui tratta il film di Pasquale Squitieri *Li chiamarono briganti!!!**, del 1999. Crocco vi è rappresentato quasi come un eroe. *Il brigante Musolino* (1950) di Mario Camerini e *Il brigante di Tacca di lupo* di Pietro Germi (1952) hanno invece voluto dare un’immagine di conciliazione fra l’eversività dei briganti e lo Stato.

La questione meridionale costituirà nella letteratura e nel cinema un punto critico dell’Unità. Visconti in *Rocco e i suoi fratelli* (1960), in un’urgenza morale narra ad un secolo dall’Unificazione il permanere del dramma dell’emigrazione

[22] Ippolito Nievo, “Diario della spedizione dei mille”, *Opere*, ed. di Sergio Romagnoli, pp. 1053-1060. Questo diario fu scritto da Nievo e inviato allo scrittore francese Charles de La Varenne, che pubblicherà *La révolution sicilienne* nel 1860.

[23] Giovanni Verga, “Libertà”, *Novelle rusticane*.

[24] E. De Amicis, *Cuore*, p. 13.

dalla *bassitalia* al nord. Il film è ispirato al racconto *Il ponte della Ghisolfa* di Giovanni Testori del 1958. La figura di Rocco –una sorta di idiota dostojevskiano, di vittima immolata– incarna la storia della migrazione meridionale a Milano attraverso la cifra del sacrificio.

Neanche la Resistenza ha colmato questo iato fra nord e sud, malgrado le gloriose Quattro Giornate di Napoli (27-30 settembre 1943) che hanno visto cacciare i nazisti dalla città per moto popolare (si veda a questo proposito l'omonimo, straordinario film di Nanny Loy del 1962).

Roberto Rossellini in *Paisà* (1946) nel rappresentare epicamente la risalita degli Alleati dalla Sicilia fino al Po, rende –in un crescendo *à bout de souffle* dal sud verso il nord– il popolo sempre piú protagonista, sempre piú deciso e consapevole nella lotta al nazi-fascismo.

Le lotte sociali

Meno presenti nei film i moti dei lavoratori, gli scioperi. Il contrasto post-unitario fra l'internazionalismo socialista e la retorica patriottica, costituirà il terreno di scontri drammatici fino alla riduzione al silenzio ad opera del fascismo. Non si tratta piú dell'antagonismo fra intellettuali e popolo (termine applicato anche genericamente alla massa), ma bensí dell'opposizione fra il potere politico e strati della popolazione che avevano assunto una consapevolezza del loro status di sfruttati. Negli anni di fine Ottocento la costruzione ideologica dell'identità patriottica degli italiani non risolve le lotte sociali, anzi vi si contrappone. Basti ricordare la fecoce repressione del 1898 contro *la protesta dello stomaco*, i moti milanesi frutto dell'indigenza dei lavoratori. La rivolta fu repressa a cannonate dal generale Bava Beccaris, chiamato dal popolo "il macellaio di Milano". Bava-Beccaris ricevette lo stesso anno dal re Umberto la Gran Croce dell'Ordine Militare di Savoia, e poi un seggio al Senato.

Sul tema delle lotte sindacali negli anni del nascente stato italiano, si ricordano *a latere*: *Metello* (1970) di Mauro Bolognini, tratto dal romanzo di Vasco Pratolini (1956), e *I compagni* (1963) di Mario Monicelli. La prima guerra mondiale sarà la cartina di tornasole del contrasto fra retorica patriottica e gli italiani nelle loro varietà-incomunicabilità linguistiche oltre che sociali. Il film *La grande guerra* (1959) di Mario Monicelli ne farà un ritratto magistrale e impietoso.

Pinocchio, Pinocchio! Il popolo bambino

Pinocchio interpreta bene la duplicità dello spirito nazionale. Monello, trasgressivo, ma buono in fondo, egli fa fatica ad integrarsi. Ed è sempre una preda facile per la devianza. L'impegno pedagogico di molti scrittori risorgimentali è noto:

da Collodi, a Edmondo De Amicis, a Cesare Cantú. Pinocchio, secondo l'interpretazione di Asor Rosa, è creato da Collodi per dare un *exemplum* del passaggio dall'infantilismo alla cittadinanza adulta. Diventerà poi un simbolo da sfruttare durante il ventennio: Pinocchio colonizzatore, pilota, camicia nera, serve bene alla causa fascista col suo dinamismo a scatti da marionetta.

Gli italiani sono adulti? è uno dei leit-motiv che dall'800 arriva al fascismo e oltre. Dal *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani* di Giacomo Leopardi,[25] a *Le avventure di Pinocchio* di Collodi[26] fino a libri e saggi piú contemporanei: "Le voci di un'Italia bambina: *Cuore* e *Pinocchio*'" in *Storia d'Italia*, (1975) di Alberto Asor Rosa, a *Gli italiani sono gli altri* (2003), di Sebastiano Vassalli, a *Il popolo bambino* (2005) dello storico Antonio Gibelli, tutti questi scritti portano sulla riflessione che il senso di cittadinanza fa fatica a maturare. "La nazionalizzazione dei bambini e degli adolescenti costituisce un tassello fondamentale e un modello della nazionalizzazione delle masse, ugualmente considerate infantili, immature, bisognose di suggestioni e raggiri", si legge nella quarta di copertina del libro di Gibelli. Da Pinocchio al balilla, insomma. Pinocchio è stato come Garibaldi un personaggio adottato da progressisti e poi persino dai fascisti. Soggetto piú volte rappresentato nei film,[27] è stato anche interpretato e reinterpretato da Carmelo Bene come emblema di un'italianità fallace. Bugiardo e infingardo tanto quanto Geppetto che in fondo vuole un ragazzo da sfruttare, almeno nelle sue intenzioni iniziali, *Pinocchio* in scena nel 1961 per la prima volta è interpretato da un giovanissimo Carmelo Bene. La scena è invasa dalle bandiere italiane. Carabinieri-mamme-maestre rappresentano lo Stato a cui Pinocchio non vuole sottostare. Non sarà un rivoluzionario, ma un re-azionario, un inerte, un passivo. Le repliche teatrali di Carmelo Bene sono state realizzate nel 1966, 1981 e 1998. Esiste una versione per la televisione nel 1999, tre edizioni radiofoniche e una discografica.

Pinocchio nelle prime edizioni al Teatro Laboratorio è vestito in verde, bianco, rosso. Il nesso Pinocchio-italianità è evidente. Spettacolo "dell'in-disciplina cieca d'un *pezzo di legno* crocifisso da *pro-verbi* tricolori della *carne"*.[28] Una crescita umana negata quanto negato è il teatrino perverso della Provvidenza.

Scrive Carmelo Bene in un *Pinocchio Settanta* (che è inedito), tutto polarizzato sulla critica all'italianità:

[25] Scritto nel 1824, pubblicato per la prima volta nel 1906.

[26] Vedi: Fabio Caffarena, "Pinocchio con il *Cuore* in mano. Nuove avventure di un burattino (in) correggibile", in (s. ed.) *Un "Cuore" palpitante. Il successo del progetto pedagogico deamicisiano e le sue eredità*, pp. 45-56; dello stesso, "25 dicembre 1917: Paolo Lorenzini (nipote di Collodi) pubblica *Il Cuore* di Pinocchio – All'armi siam... burattini", in Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà ed., *Atlante della letteratura Italiana,* Vol. III ed. di Domenico Scarpa, *Dal Risorgimento a oggi*; e Luciano Curreri, *Pinocchio in camicia nera*.

[27] Tra le interpretazioni filmiche è da ricordare quella di Luigi Comencini, *Pinocchio* (1972), che ricostruisce tra l'altro l'immagine di un'Italia povera durante e dopo il Risorgimento.

[28] Carmelo Bene, *Opere, con l'"Autografia di un ritratto"*, p. 537.

> Avete mai riletto *Pinocchio* da grandi? [...] Pinocchio è la piú italiana delle proteste e la piú universale, insistiamo sulla parola 'universale' nel senso di una sconsacrazione nevrotica della terna 'Dio, Patria, Famiglia' generosamente spiegata nel bianco rosso e verde. Noi tutti, nessuno escluso, dobbiamo fare i conti col naso di Pinocchio e le sue menzogne, con l'abuso paternalistico del babbo Geppetto, con il mammismo turchino della bella Fatina. [...] per Geppetto si tratta di un vero e proprio delirio: in lui agisce la prospettiva di una paternità utilitaristica. Perchè la intravede nel legno? Semplicissimo: perchè un ragazzo di legno (cioè un burattino) non mangia, non beve, non dorme, non va a scuola, non paga le tasse, non si dovrebbe innamorare, è immortale![29]

Come le versioni precedenti, anche *Pinocchio** nell'edizione del 1999 è vestito di bianco, rosso, verde. La scenografia è poco illuminata, i vari personaggi risultano già 'detti' da Collodi, e quindi impossibilitati ad agire: dalla terza edizione in poi Carmelo Bene farà parlare tutti in *playback*, tranne Pinocchio. Questa meccanicità del procedimento e l'averlo vestito con i colori della bandiera italiana è piú che un'allusione ad una identità nazionale burattinesca. In questa edizione, nella sequenza dove viene preso come cane da guardia (conformemente al racconto di Collodi), una volta slegato fa di tutto per riagganciare la sua catena, legarsi. Insomma per mutuare il titolo di un noto pamphlet d'Étienne de La Boétie *Discours de la servitude volontaire* (1576), la schiavitú è una scelta, può essere desiderata, *chérie*.

Quasi per controbilanciare quello che da diversi autori viene visto come un carattere degli italiani, cioè l'immaturità civica, l'infantilismo, i film *Sciuscià* (1946) e *Ladri di biciclette* (1948) di De Sica mettono al centro dell'attenzione bambini cresciuti in fretta, e che non hanno piú nulla dell'eroico "Tamburino sardo" di *Cuore*.

Roberto Rossellini, Luchino Visconti, Paolo e Vittorio Taviani, Roberto Faenza, Florestano Vancini, Ennio Lorenzini, Mario Martone, e alcuni altri autori hanno spesso sottolineato attraverso le loro opere la debolezza di una democrazia tutta da costruire, poco trasparente, a trame multiple, che una retorica patriottica ridondante non può occultare.

"Questo paese ha nel suo DNA la sconfitta"[30]

Jetzt-Zeit, il tempo-ora, il momento di apnea temporale benjaminiano, è la condizione che rende possibile e attuale la lettura del passato. La filmologia risorgimentale ha il merito di raccontare la storia nella prospettiva del poi. In un crescendo a partire dal dopoguerra questa filmologia ha espresso un giudizio critico sul reale

[29] Cito dal manoscritto.

[30] Una riflessione di Ascanio Celestini durante un'intervista a proposito della sua operra teatrale *Pro Patria*, You tube, 11 nov. 2011. Cfr. anche il mio articolo "Il capitombolo di Mazzini: *Pro Patria* di Ascanio Celestini", in Cindy Stanphill ed., *(Dis)Unity in Italy*, *Carte Italiane*, vol. 8, Series 2, pp. 141-160.

concorso popolare al processo di unificazione, sulla partecipazione del sud alla costruzione del paese, sulla realizzazione della democrazia. Un pessimismo che si è accentuato nelle ultime produzioni. Il film *Noi credevamo** (2010) di Martone, esprime una visione nichilista.

Una parte significativa di questi film offre una riflessione da Angelus Novus, l'angelo che guarda al passato trascinato verso il futuro al quale volge le spalle. Ha scritto Walter Benjamin:

> C'è un quadro di Klee che s'intitola Angelus Novus. Vi è rappresentato un angelo che sembra in procinto di allontanarsi da qualcosa su cui ha fisso lo sguardo. I suoi occhi sono spalancati, la bocca aperta, e le ali sono dispiegate. L'angelo della storia deve avere questo aspetto. Ha il viso rivolto al passato. Là dove davanti a noi appare una catena di avvenimenti, egli vede un'unica catastrofe, che ammassa incessantemente macerie e le scaraventa ai suoi piedi. Egli vorrebbe ben trattenersi, destare i morti e riconnettere i frantumi. Ma dal paradiso soffia una bufera, che si è impigliata nelle sue ali, ed è cosí forte che l'angelo non può piú chiuderle. Questa bufera lo spinge inarrestabilmente nel futuro, a cui egli volge le spalle, mentre cresce verso il cielo il cumulo delle macerie davanti a lui. Ciò che chiamiamo il progresso, è questa bufera.[31]

Nelle interpretazioni piú recenti sul Risorgimento, l'*élite* intellettuale risorgimentale viene apparentata a questa immagine, a questo angelo. Un'*élite* trascinata in avanti da un vento dell'avvenire, che lascia dietro di sé una catastrofe. Tutt'altro che compatta, questa *élite* ha espresso posizioni e idee distinte. Mazzini conservò sempre il suo rigore repubblicano. Fu condannato prima a morte, e poi all'esilio e morí a Pisa sotto il falso nome di Giorgio Brown nel 1872, quando l'Italia era già uno Stato, dunque. Il film di Mario Martone *Noi credevamo** (2010), si inscrive in una storiografia che mette in luce come il costo dell'unità sia stata anche la guerra civile. Il film è liberamente tratto dall'omonimo libro di Anna Banti del 1967. Dice Martone:

> La radicalità repubblicana mette in luce un altro aspetto che non mi era chiaro da cittadino italiano, nella sua forza. Il fatto che siano esistiti *due* Risorgimenti, completamente contrapposti, perché l'idea repubblicana era nemica giurata dell'opzione monarchica. E Mazzini ha incarnato l'ostinazione repubblicana con un'assolutezza priva di qualsiasi compromesso, mantenendo pura que st'idea fino all'ultimo, fino a sconfinare in una dimensione di irrealtà. [...] Perché è cosí importante sul piano storico questa contrapposizione fra monarchici e repubblicani? Perché secondo me, è l'aspetto che contraddistinge tutta la storia d'Italia a venire, e il nostro stesso presente.[32]

[31] Walter Benjamin, S*ul concetto di storia*, saggi con testo tedesco a fronte curati e tradotti da Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti, p. 35. Scritti editi *post mortem* nel 1966. L'acquerello di Paul Klee *Angelus Novus* è del 1920. Questo brano di Benjamin si ispira a *Fusés XV* di Charles Baudelaire.

[32] Mario Martone, "Il mio film, il Risorgimento e gli ideali traditi", *La Repubblica*, 27 agosto 2010.

Nel libro di Anna Banti il protagonista Domenico Lopresti ormai settantenne –siamo nel 1883– ha passato da meridionale affiliato a diverse organizzazioni segrete tanti anni in galera. Ritornato a Pizzo Calabro, dove Murat è stato incarcerato e poi fucilato il 13 ottobre 1815, porta la sua memoria a quegli anni, e questo ci riallaccia alla riflessione sull'influenza della Francia. Proprio verso la fine del romanzo, al momento di un bilancio ultimo della vita, sopravviene la *rêverie* degli ideali francesi, quando da giovanetto visita la cella di Murat, frequentata secondo le diceríe da fantasmi.

Sotto un registro diverso, ma altrettanto disincantato verso il futuro è la *pièce* teatrale *Pro Patria*[33] di Celestini, che parla di tre risorgimenti: l'originario ottocentesco, la Resistenza, e le lotte studentesche e operaie degli anni '70. Jules Michelet (citato poi da Walter Benjamin) ha detto "Chaque époque rêve la suivante". Come Mazzini potrebbe riconoscere nell'oggi il suo "sogno" ? Per Ascanio Celestini questi "padri hanno tradito i figli"; "bisogna evitare di fare [di loro] un piccolo presepe".

Piú della letteratura scritta il cinema ha guardato al Risorgimento secondo l'ottica della contemporaneità. Con l'avanzare del tempo si è acuito uno scetticismo che mette in discussione l'epica unitaria e il sentimento patriottico. Appare chiaro come sulla bilancia della storia abbiano finito col pesare –e il cinema ne è testimonianza– piú le responsabilità, le colpe, che non i meriti dei risorgimentali.

Appendice - Sinossi dei film

La presa di Roma (1905). Film conosciuto anche come *Bandiera bianca* e *La breccia di Porta Pia*, di Filoteo Alberini, muto, 4'. Restaurato dal Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale. Fu proiettato per la prima volta il 20 settembre 1905, per il venticinquennale della breccia di Porta Pia.
Ricostruzione storica in sette quadri, illustra l'assalto di Porta Pia condotto dai bersaglieri italiani dopo gli inutili tentativi di un accordo con le truppe pontificie. I tre quadri in interno sono ricostruzioni in cartapesta fatte da Augusto Cicognani in teatro di posa, e si alternano alle scene girate in esterno. Questo restauro del CSC-Cineteca Nazionale, che ha recuperato solo 75 metri di pellicola rispetto all'originale di 250 m., è stato reso possibile dal ritrovamento di duplicati negativi degli anni '30 dell'Istituto Luce che sono stati comparati con le copie dei fotogrammi della Cineteca Nazionale di Roma, della Cineteca Italiana di Milano, del MOMA di New York e del National Film and Television Archive. *La presa di Roma* e *Il piccolo Garibaldino* fanno parte di una vasta azione pedagogica volta a consolidare il sentimento di identità nazionale. Anche se lo scontro fra Stato e Chiesa si era attenuato, l'egemonia del Vaticano sull'istruzione era sempre molto impositivo. Il regista Filoteo Alberini era un Maestro massone.

[33] *Pro Patria*, di Ascanio Celestini, è stata rappresentata in Italia nel 2012 e pubblicata in autunno di quell'anno.

Il piccolo garibaldino (1909), di autore non identificato, film muto, 15'. Didascalie in inglese. Film restaurato dal Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale, partendo da copie reperitepresso il BFI (British Film Institute di Londra), e all'AIRSC (Archivio Italiano di Ricerca per la Storia del Cinema).
Racconta la breve storia di un ragazzo che parte volontario per l'impresa dei Mille e muore. Assurge cosí a martire attraverso una simbologia che diventerà ricorrente per i monumenti ai caduti. Storia, mito, mistica religiosa si intrecciano. L'icona dell'etica del sacrificio sarà dopo qualche anno uno strumento di propaganda per la chiamata volontaria alle armi della prima guerra mondiale. "Nell'ultimo quadro la madre disperata guarda il ritratto del figlio. Un *fade in* ce lo mostra sulle scale vestito da garibaldino, accanto alla Patria (l'Italia turrita). La madre felice, trasfigurata, ha occhi solo per lui, che, orgoglioso, si apre la camicia per mostrare la ferita sul petto. Solo allora lei capisce che suo figlio è morto e lo bacia sulla piaga e sulle guance".[34] La piaga sul petto allude a quella del Cristo.

Anita Garibaldi (1910), di Mario Caserini, film muto, 11'. Film restaurato dalla Cineteca di Bologna.
Mario Caserini (Roma, 26 febbraio 1874 - Roma, 17 novembre 1920) è stato un regista, attore e sceneggiatore. Il film racconta in pochi minuti l'incontro in Brasile di Garibaldi con Anita (Ana María de Jesús Ribeiro da Silva, Morrinhos 1821 - Mandriole di Ravenna 1849), il rientro in Italia di Garibaldi per partecipare alla Repubblica Romana, la fuga a San Marino, dove in una sequenza si mostra l'interramento delle armi, e poi la corsa verso Cesenatico. Nelle paludi di Comacchio sopravviene la morte di Anita.

1860 o *I mille di Garibaldi* (1934), di Alessandro Blasetti, 110'.
Nella Sicilia dei Borbone all'indomani della rivolta di Palermo soffocata nel sangue coi giustiziati della Gancia, Francesco II di Borbone e Sofia di Baviera, regnanti delle Due Sicilie, oppongono al crescente odio del popolo reggimenti mercenari stranieri. In una gola montana si nascondono alcuni picciotti siciliani. A uno di loro, Carmeliddu, viene affidata una delicata missione: avvisare i patrioti genovesi che i picciotti siciliani sono pronti a sostenere Garibaldi. Carmeliddu deve lasciare la donna che ama, Gesuzza, e partire. Dopo una difficile traversata verso Civitavecchia, Carmeliddu arriva a Genova, dove incontra i giovani fautori dell'impresa garibaldina provenienti da tante diverse regioni. Il film racconta poi l'impresa e la vittoria. Il film *1860* mostra bene come il cinema fascista sia stato da un punto di vista formale un eponimo del Neorealismo, nato dopo la seconda guerra mondiale. Riedito nel 1951 col titolo *I mille di Ga-*

[34] Irela Núñez del Pozo, "Note sul restauro de *Il piccolo garibaldino*", in Mario Musumeci e Sergio Toffetti ed., *op. cit.*, p. 38.

ribaldi, Blasetti soppresse il finale della pellicola originale del 1934, dove in un montaggio alternato si mettevano in parallelo la marcia delle camicie nere con le camicie rosse, due momenti nella verità storica cronologicamente distanti ed estranei l'uno all'altro: segno dello slittamento semantico dal senso di appartenenza nazionale al nazionalismo. Nel film Blasetti si serve dei dialoghi fra vari personaggi per mostrare i diversi punti di vista politici che accompagnarono il processo risorgimentale, e per affermare come l'impresa dei Mille abbia poi azzerato le differenze ideologiche e culturali. Molte tecniche innovative sono presenti nel film.

Camicie Rosse (*Anita Garibaldi*) (1952), di Goffredo Alessandrini, 99'.
Il film ricostruisce i momenti drammatici della fine della gloriosa Repubblica Romana, la cui difesa era diventata insostenibile per l'attacco dell'esercito austriaco e francese. Garibaldi (Raf Vallone) seguito da quattromila uomini, inizia la ritirata attraverso l'Appennino coll'intento di raggiungere Venezia assediata. Ma Borbonici e Austriaci danno una caccia senza tregua ai volontari. Molti uomini disertano perché l'impresa appare ormai senza alcuna speranza. Molti purtroppo tradiscono. Anita (Anna Magnani), rimasta in un primo tempo a Roma perché in attesa di un bambino, raggiunge Garibaldi. Diverse parti del film sono raccontate da una voce *off* sulla base di passi tratti dalle *Memorie autobiografiche* di Garibaldi. San Marino offrirà un asilo ai legionari superstiti. Tuttavia le pesanti condizioni di resa proposte dagli Austriaci inducono Garibaldi a sciogliere la legione ed a partire di notte per Venezia con Anita e pochi uomini fidati. Molti garibaldini saranno catturati e giustiziati. Anita muore e Garibaldi riesce a fuggire, aiutato dai contadini. Alessandrini lasciò il set per dissensi con la produzione –e con Anna Magnani. Il film sarà terminato da Francesco Rosi. *Camicie rosse* si inscrive nella filmologia epica delle imprese garibaldine. Resta ad oggi un film di buona documentazione sul dopo della Repubblica romana.

Senso (1954), di Luchino Visconti, 117'. Tratto dall'omonima novella di Camillo Boito (1883).
Venezia 1866: alla *Fenice* mentre si interpreta *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, gli irredentisti dalle balconate lanciano dei volantini con la scritta W VERDI (acrostico di Viva Vittorio Emanuele Re D'Italia). Visconti aveva intitolato il film *Custoza*, nome del luogo della sconfitta nello scontro con gli austriaci, ma la censura lo impedí. Fu costretto, inoltre, a reinserire la scena della fucilazione del tenente Mahler, in un primo momento eliminata, perché la censura riteneva che la salvezza dell'ufficiale austriaco sarebbe stata disonorevole dal punto di vista patriottico. L'intento di Visconti era, da un lato, mostrare l'inutilità della guerra; dall'altro, attraverso il ritratto della protagonista, la contessa Livia Serpieri, voleva mettere in luce il velleitarismo di tanti aristocratici nel difendere

le cause dei patrioti. "In *Senso*, al momento della formazione dell'Unificazione italiana quando il vecchio assetto politico scompare, Livia Serpieri –che vive un mediocre adulterio– è un'eroina tragica, simbolo di una classe sociale in piena decadenza. Visconti cerca l'origine delle situazioni che permettono di cogliere il momento in cui i rapporti arrivano al punto massimo di esagerazione provocando una certa 'catarsi' dei personaggi. [...] Tuttavia, se la storia nasce dalla Storia (e cosí è per *Senso*), questo è anche il mezzo per il cineasta di osservare l'attualità del suo paese: 'Ogni Storia è anacronistica, il presente è Storia, la Storia è sempre al presente', aveva detto Gramsci".[35]

Viva l'Italia (1961), di Roberto Rossellini, 106'.
Nel centenario dell'Unificazione d'Italia, Rossellini commemora la spedizione dei Mille guidata da Garibaldi. Il linguaggio di Rossellini è didattico, chiaro, narra di "Garibaldi, dallo scoglio di Quarto (5 maggio), sino all'incontro di Teano (26 ottobre) con re Vittorio Emanuele II. Pur con alti e bassi di stile e di tono, nonostante i compromessi storico-ideologici di sceneggiatura, il film raggiunge i suoi scopi: togliere l'epopea garibaldina dal mito e dall'oleografia (con un Garibaldi miope e reumatico, ridotto alla sua misura domestica [...] e dare alla rievocazione storica la spoglia concretezza di una cronaca. Il tono cresce nell'ultima parte col mirabile inciso alla corte di Napoli, l'incontro di Teano, la partenza per Caprera: momenti in cui verità storica e umana coincidono in poesia".[36]

Il Gattopardo (1963), di Luchino Visconti, 187'. Tratto dall'omonimo romanzo di Giuseppe Tomasi di Lampedusa (1958).
Il film illustra il connubio tra la borghesia, rampante e affaristica, e la declinante aristocrazia, attenendosi piuttosto fedelmente al romanzo nella sceneggiatura e dilatando le descrizioni per creare una sontuosa scenografia. Il Gattopardo, Don Fabrizio, accetterà *bon gré mal gré* il nuovo corso. La riflessione politica de *Il Gattopardo* sia romanzo che film, parte dal dibattito politico di quegli anni sul concetto di rivoluzione mancata di Gramsci. Malgrado il film sia fondamentalmente fedele al romanzo, la narrazione è affidata allo sguardo soggettivo del Principe di Salina, sulla cui persona vengono raccordati "come in un inedito allineamento planetario, i tre sguardi sul mondo in trapasso: del personaggio, dell'opera letteraria, del testo filmico che la visualizza".[37] Il ballo, realizzato a Palazzo Gangi, a Palermo, prende nel film un terzo del tempo e diversamente dal romanzo costituisce il termine *ad quem* della vicenda, il momento in cui tutte le tessere del variegato *puzzle* si compongono. Visconti comincia

[35] Parole di Olivier Bombarda, sulla pagina web di *Arte* TV, 4 aprile 2004. Il film è stato trasmesso su *Arte* TV l'11 maggio 2002.

[36] Laura, Luisa e Morando Morandini, *il Morandini*, dizionario cinematrografico.

[37] Luciano De Giusti, *La transizione di Visconti*, p. 76.

con *Il Gattopardo* il suo cammino verso scelte estetiche sempre piú sofisticate che lo porteranno nei film successivi ad amare e a rappresentare dei periodi di decadenza. "La mania del realismo" intitola Vincenzo Cerami una sua nota a *Il Gattopardo*. "Visconti faceva cinema pretendendo che il simulacro della realtà fosse ricostruito fino al dettaglio piú insignificante". Cerami riporta la descrizione del produttore sul modo di Visconti nel concepire la scena: "Per il caldo e l'inevitabile bagno di sudore, i guanti dopo alcune ore si adombravano. Nessuno lo avrebbe notato e tanto meno la macchina da presa, ma Visconti sí, e pretese che impiantassimo sul luogo una lavanderia con una cinquantina di donne addette a lavarli, perché non poteva girare se i guanti non erano proprio immacolati". Visconti manifesta la stessa esigenza per i fiori che saranno veri, e sostituiti in continuazione. "Per paradosso tanta verità di abiti e di oggetti ricreava alla perfezione un ambiente e un'epoca ricostruiti con artificio".[38]

Nell'anno del Signore (1969), di Luigi Magni, 100'.
Nella Roma del 1825, sotto Papa Leone XII, il popolo è oppresso. Due carbonari romagnoli (la Romagna faceva parte dello Stato Pontificio) attentano alla vita di un traditore. L'azione fallisce e senza processo, senza difesa, Angelo Targhini e Leonida Montanari vengono ghigliottinati a Piazza del Popolo. Sotto la *statua parlante* di Pasquino, di notte anonimamente (seguendo una tradizione perseguita dal XVI al XIX sec.), vengono apposti epigrammi satirici contro il potere politico. Ai due carbonari uccisi in nome della libertà, Roma ha dedicato una targa a Piazza del Popolo:

Alla memoria dei carbonari
Angelo Targhini e Leonida Montanari
che la condanna di morte
Ordinata dal papa
Senza prove e senza difesa
In questa piazza serenamente affrontarono
Il 23 novembre 1825
L'Associazione Democratica G. Tavani Arquati
Per volontà ammonitrice di popolo
qui pose: 2 di giugno 1909

Ha detto Luigi Magni: "La mia era una famiglia romana vecchissima [...] racconto queste storie perché sono romano, perché sono nato in via Giulia, perché al piano sopra il mio abitava un monsignore, perché appena uscivo di casa sulla destra c'era la chiesa della Buona Morte coi teschi che funestarono i sogni della mia infanzia e perché queste sono le mie radici. Non ce l'ho con la Chiesa, mi piacciono la liturgia, il gregoriano, le feste assurde e macabre, i costumi,

[38] Vincenzo Cerami, "La mania del realismo", *Pensieri cosí*, p. 313.

l'incenso, il barocco... Sono però spietatamente nemico di tutto questo quando contamina la mia vita di cittadino, e siccome per noi la Chiesa ha significato un ritardo secolare rispetto ad altri paesi europei [...], allora, ecco, non amo questo tipo di Chiesa, soprattutto la Chiesa politica".[39]

San Michele aveva un gallo (1972), di Paolo e Vittorio Taviani, 90'. Film ispirato alla novella "Il divino e l'umano" di Lev Tolstoj (1905).
1870, Italia. Un anarchico internazionalista di estrazione borghese, Giulio Manieri, tenta di provocare un'insurrezione in un paese dell'Italia centrale (identificabile con Città della Pieve, città natale del Perugino, di cui i Taviani mostrano la pala d'altare, non esitando come in altre loro opere di rendere omaggio alla pittura). La popolazione invece di sostenere i rivoltosi, li respinge, e gli anarchici vengono vinti dall'esercito. Manieri è condannato a morte, per essere poi graziato di fronte al plotone d'esecuzione. La sua pena è commutata in ergastolo. Manieri vive la lunga prigionia in cella da solo. Mentre viene trasferito anni dopo verso un'altra prigione nella laguna veneta, incrocia un'imbarcazione che trasporta alcuni giovani detenuti appartenenti al socialismo scientifico. Nello scambio di idee che Manieri ha con questi prigionieri si rende conto di quanto il clima politico sia profondamente mutato, e quanto ormai, malgrado i suoi esercizi in cella fisici e mentali per non soccombere agli anni di galera ed essere sempre pronto di nuovo all'azione, il suo pensiero risulti inadeguato. Una delle prime scene racconta di Giulio Manieri bambino. Il richiamo ad un'infanzia, segnata da un qualche episodio, come anche in *Allonsanfàn*, è una costante nelle opere di Paolo e Vittorio Taviani. La denuncia di una politica astratta dal reale è piú che un'allusione al terrorismo degli anni '70.

Bronte. Cronaca di un massacro che i libri di storia non hanno raccontato (1972), di Florestano Vancini, 131'. L'ultima edizione di questo film è quella restaurata dal Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale nel 2001, predisposta dal regista aggiungendo all'edizione cinematografica parte dell'edizione televisiva (*I fatti di Bronte*) per un totale di 16'. Tra gli sceneggiatori Leonardo Sciascia che ha condotto le ricerche negli archivi storici per ricostruire il processo.
Sicilia, 1860: dopo l'arrivo di Garibaldi, scoppia a Bronte una rivolta che degenera in saccheggi e uccisioni. Il popolo di Bronte attende invano la distribuzione delle terre promessa dallo stesso Garibaldi, e la fine o il ridimensionamento del dominio del possedimento inglese della Ducea (piú di 14.000 ettari regalati all'ammiraglio Horatio Nelson dai Borbone come ricompensa e riconoscenza per la repressione della Repubblica napoletana del 1799). Il generale Nino Bixio vuole dare all'intera Sicilia un esempio forte: fa arrestare 150 persone e istituisce un

[39] Luigi Magni, in occasione dell'uscita del film. Nel sito fmwebsite.altervista.org/religione/anno_signore.htm

tribunale militare con l'incarico di processare in una giornata i cinque maggiori indiziati, fra i quali l'avvocato Lombardo e lo 'scemo del paese'. Il processo si conclude rapidamente con un giudizio *ex abrupto* simile a quelli dei tempi dei viceré. Gli imputati riconosciuti tutti colpevoli, sono condannati al carcere o fucilati. Secondo Sciascia nella novella verghiana "Libertà" (*Novelle rusticane*) viene ripreso il tema della strage in chiave apologetica per Bixio e i garibaldini, accentuando le responsabilità dei rivoltosi. La bibliografia di riferimento, su cui gli autori si sono basati, è riportata nei titoli di coda.

Allonsanfàn (1974), di Paolo e Vittorio Taviani, 106'.
Nel 1816, dopo il Congresso di Vienna e la Restaurazione, Fulvio Imbrani, patrizio lombardo, ex giacobino, ex ufficiale di Bonaparte, tradisce i compagni di lotta. Anche nel film *San Michele aveva un gallo*, i Taviani trattano con la stessa crudezza il tema della clandestinità. In *Allonsanfàn*, la critica a moti rivoluzionari spesso capeggiati da *élites* pretestuose, disancorati dal popolo e senza una seria organizzazione, costituisce il tema amaro del film. La musica a cura di Ennio Morricone articola brani popolari quali *Rabbia e tarantella* e *Dirindindin*, con il registro 'alto' di *Te Deum laudamus* e *Frammenti di sonata*. Segmenti musicali che puntellano la tragedia di tanti moti rivoluzionari falliti, provocata spesso da un disegno politico frammentario, che sottolineano in maniera mirabile il dialogo mancato fra popolo e *élite*. "I Taviani seguono un principio indicato da Ejzenštejn a proposito dei colori e dei rapporti di questi con i suoni: i due registri non obbediscono a una legge 'inevitabile di significati e corrispondenze assolute fra i colori e i suoni e di assoluti rapporti fra questi e certe specifiche emozioni', ma decidono 'quali colori e quali suoni siano piú adatti a risolvere man mano una data esigenza e a fornire una data emozione' quali essi la vogliono".[40]

Quanto è bello lu murire acciso (1975), di Ennio Lorenzini, 85'.
"Eran trecento, eran giovani e forti / e sono morti!" recita la poesia di Luigi Mercantini scritta nel 1857, poco dopo l'uccisione di Pisacane e dei suoi compagni. Film girato nell'abbazia di Padula, nei luoghi dell'accaduto, o nei loro dintorni, dove Pisacane trovò la morte, il regista si attarda anche sulla bellezza di questa parte d'italia, la sua natura, la sua architettura, acuendo l'amarezza per questa impresa fallita. Il film –il cui titolo è quello di una canzone popolare rielaborata da Roberto De Simone– mette in risalto lo spirito patriottico che animava Pisacane, mostrando simpatia politica e umana per gli uomini che fecero il Risorgimento. Un effetto accentuato anche dall'occhio della macchina da presa che coincide a volte esattamente con lo sguardo dei protagonisti, oppure funge quasi da spia alla stregua dei traditori che hanno preso in scacco Pisacane. Alcune scene restano indimenticabili. La musica di Roberto De Simone è bella, ironica, crudele. Una

[40] Guido Aristarco, *San Michele aveva un gallo – Allonsanfàn di Paolo e Vittorio Taviani*, p. 29.

delle tante canzoni del patrimonio popolare rielaborato da De Simone recita (in napoletano nel film): "Quando è morta mia moglie ho mangiato il prosciutto, quando è morto il mio asino mi sono vestito a lutto". Scrive Grazzini nella sua recensione: "Sono, l'uno e l'altro, luoghi canonici d'un certo cinema politico (va da sé che Pisacane è assomigliato per qualche verso a Che Guevara), ma inseriti con naturalezza in un racconto che vuole dare, di quella pagina di storia, una immagine dialettica. Nessuno può negare che, ridotto in pillole, il Risorgimento fu anche questo seminar dubbi nelle coscienze".[41] E Tullio Kezich: "Il film di Lorenzini soffre di essere raccontato su tre piani diversi (Pisacane, l'ufficiale, i contadini); e non sempre tiene il passo con l'epos delle belle canzoni scritte apposta in modo popolare da Roberto De Simone".[42]

Li chiamarono briganti!!! (1999), 120'. Regia, soggetto e sceneggiatura di Pasquale Squitieri. Il film è girato come un western: "Un omaggio a Sergio Leone", ha detto Squitieri. Il brigantaggio è stato in parte un movimento insurrezionale spontaneo contro lo Stato italiano di recente formazione, in parte un fenomeno fomentato e finanziato dalla Chiesa e dai Borbone, ex monarchi del Regno delle Due Sicilie, nella speranza di una restaurazione.
In pochi anni Crocco da bracciante divenne comandante di un esercito di oltre duemila uomini. Combatté prima nelle file di Giuseppe Garibaldi, poi per i Borbone e infine per sé stesso. Il suo fu un vero esercito che fece della Basilicata il cuore della rivolta antisabauda. Fu uno dei piú ricercati briganti, e su di lui pendeva una taglia di 20.000 lire. Il film di Pasquale Squitieri riporta in auge lo scontro fra il nuovo Stato italiano e una parte della popolazione meridionale. Fra la retorica risorgimentale e quella a favore di un presunta legittimità del brigantaggio, il film contribuisce a comprendere meglio alcuni tratti di questo conflitto e dei suoi protagonisti. Cosí termina l'autobiografia di Carmine Crocco, *Come divenni brigante*, 1889: "Io non ho mai potuto comprendere come sia composto il consorzio sociale; so che il disonesto nessuno lo può vedere, tutti lo fuggono, la legge non lo capisce... e poi si chiama scellerato colui che lo assassina, e non vuole comprendere come non tutti gli uomini siano degni di vivere".[43]

Pinocchio, ovvero lo spettacolo della Provvidenza (1999), 75'. Riduzione e adattamento di Carmelo Bene dal *Pinocchio* di Carlo Collodi; regia e interprete principale Carmelo Bene, musiche G. Giani Luporini.
Pinocchio per la prima volta in scena nel 1961 vede un giovanissimo Carmelo Bene circondato da numerosi attori del teatro laboratorio, la scena è invasa dalle

[41] Giovanni Grazzini, recensione del film su *Il Corriere della Sera*, 5 marzo 1976.
[42] Tullio Kezich, *Il Mille film. Dieci anni al cinema 1967-1977*, p. 34.
[43] Carmine Crocco, *Come divenni brigante*, (1889), nel sito: brigantaggio.net/brigantaggio/Briganti/Crocco.pdf, p. 106.

bandiere italiane, Carabinieri-mamme-maestre rappresentano essenzialmente lo Stato a cui il ribelle Pinocchio non si vuole sottomettere. Come quasi tutte le opere di Carmelo Bene, Pinocchio è stato rielaborato piú volte. Sin dalle prime edizioni al Teatro Laboratorio *Pinocchio* è vestito in tricolore verde, bianco, rosso. Il binomio Pinocchio-italianità è evidente. Le manovre furbesche, meschine fanno di Pinocchio una marionetta nello spirito. Carmelo Bene parla con le stesse parole di Collodi. Non è la sostanza del testo che cambia, ma la forma della comunicazione. Pinocchio è 'detto' da Carmelo Bene, gli altri personaggi, interpretati da Lydia Mancinelli, che di volta in volta cambia maschera e voce, sono sempre in *playback*. Scrive Carmelo Bene: "spettacolo dell'infortunio sintattico nel teatrino perverso della Provvidenza ("la *bella bambina dai capelli turchini*") e dell'indisciplina cieca d'un *pezzo di legno* crocifisso da *pro-verbi* tricolori della *carne*: mortalità natale e sciagurata *crescita umana*".[44]

Il resto di niente (2004), di Antonietta De Lillo, 103'.
Il film è tratto dall'omonimo romanzo (1986) di Enzo Striano, e racconta la vita della nobildonna Eleonora Pimentel de Fonseca sullo sfondo della rivoluzione napoletana del 1799. Eleonora Pimentel de Fonseca dirige durante i cinque mesi della Rivoluzione giacobina napoletana *Il Monitore Napoletano*, e sarà impiccata come altri patrioti a Piazza del Mercato a Napoli, dopo la riconquista della città da parte dei Borbone. Il film di Antonietta De Lillo, descrive il clima di un'epoca. L'attrice Maria De Medeiros, che interpreta la protagonista, misura i gesti e le parole creando un'atmosfera di distanziazione. Democratica convinta, Eleonora Pimentel, nel dirigere *Il Monitore* avrebbe voluto scrivere gli articoli anche in napoletano per farsi comprendere da tutti. Il film non ricrea che in parte questo aspetto forte e passionale. Accentua, invece, maggiormente l'impossibilità di un dialogo fra classi sociali cosí diverse. "Prima di essere condotta al patibolo Eleonora Pimentel de Fonseca pronunziò le sue ultime parole, ispirate a Virgilio, il poeta visionario a cui i napoletani attribuiscono ancora oggi tutta una serie di eventi sorprendenti: 'Forsan et haec olim meminisse juvabit' (Forse un giorno sarà utile ricordare queste cose)".[45]

I Vicerè (2007), di Roberto Faenza, 120', tratto dal romanzo di Federico De Roberto del 1894.
Il film ha detto Roberto Faenza è "una radiografia di un corpo malato", dove la politica ieri come oggi è scissa dal contesto sociale. La famiglia Uzeda è il luogo di sopraffazioni che a macchia d'olio si ripercuoteranno anche al suo esterno. Malata fisicamente e psicologicamente, la famiglia Uzeda produce mostri. "Tomasi di Lampedusa ha saccheggiato De Roberto pur disprezzandolo pubblicamente –

[44] C. Bene, *Opere, con l'"Autografia di un ritratto"*, p. 537.

[45] Beatrice Barbalato, "Eleonora de Fonseca Pimentel - Poète et révolutionnaire (1752-1799)", *Sextant*, ULB, 9, 1998, p. 29. La traduzione dal francese è mia.

ha detto Faenza–. *Il Gattopardo* ha un debito enorme con *I Vicerè*, la cui sfortuna è legata alle critiche del mondo cattolico e alla stroncatura da parte di Benedetto Croce che lo definí come "un'opera pesante che non illumina l'intelletto e non fa mai battere il cuore [...]".[46] Il film *I Vicerè* tratteggia un profilo impietoso del nostro Paese, che perpetua gli stessi vizi da ieri ad oggi. Girato prevalentemente in interni, la residenza degli Uzeda è il luogo per eccellenza dove si conserva, si perpetua un mondo malato, esclusivo e soprattutto reclusivo. Osservare come i luoghi vengono narrati nel romanzo permette di stabilire un parallelo col film, e di comprendere il ruolo che gli spazi giocano sullo svolgimento degli eventi. La società è bipartita in senso verticale in nobili e famigli e tripartita in senso orizzontale in nobiltà, clero e politici, a queste tre 'parti' spettano altrettanti peculiari spazi.

Carmine Crocco. Dei briganti in generale (2008), 37'. Regia, soggetto e sceneggiatura di Antonio Esposto e Massimo Lunardelli.
Il film-documentario narra le avventurose vicende di Carmine Crocco, il brigante lucano che tra il 1860 e il 1864 mise a ferro e fuoco l'intero Mezzogiorno. "Il giorno 27 marzo del 1889, dal bagno di Santo Stefano, dove sconto la mia pena, comincio a scrivere i miei ricordi. Da questo mio scritto non aspettare cose che l'anima dell'uomo si rallegri, ma bensí dovrà rattristarsi e innorridire".[47] Cosí comincia il manoscritto di Carmine Donatelli Crocco. Nato a Rionero in Vulture, vicino a Melfi, nel 1830, di indole ribelle, egli cercò un suo personale riscatto alle misere condizioni di pastore e alle prepotenze dei latifondisti, combattendo prima per Garibaldi poi con la controreazione borbonica e infine per se stesso. La sua banda arrivò a contare nel 1863 oltre duemila uomini. Crocco si guadagnò l'appellativo di Generale dei Briganti. Il film lascia la parola a studiosi (Raffaele Nigro, Valentino Romano, Mario Proto, Costantino Conte, Michele Di Cugno) che raccontano chi era Carmine Crocco, il contesto storico in cui si muovevano i briganti lucani, le ragioni profonde di quanto è accaduto. Il documentario in piú punti riprende in voce off le parole del diario di Crocco.

Noi credevamo, (2010), di Mario Martone, 170'. Tratto liberamente dal romanzo omonimo di Anna Banti del 1967.
Il film che si svolge in quattro capitoli (*Le scelte*, *Domenico*, *Angelo* e *L'alba della nazione*), racconda le vicende di alcuni giovani del sud coinvolti nel processo di unificazione d'Italia. In alcune scene scorgiamo degli elementi della nostra attualità (come una casa anni '50-'60 in costruzione) che sottolineano come vi sia un legame stretto del presente col passato. Il film pone l'accento sulla mancata realizzazione degli ideali repubblicani. "C'è una scena, che ho ripreso dal romanzo di Anna Banti, che secondo me è fondamentale per capire anche quello che succede oggi. In carcere, prigionieri dei Borboni, ci sono sia mo-

[46] Nel sito: ivicere.it/
[47] Carmine Crocco, *op. cit.*, p. 32.

narchici che repubblicani. I rapporti tra loro sono molto tesi, ci sono visioni diverse, scontri aspri ma esiste anche un retroterra comune, un orizzonte di lotta che viene condiviso e permette di stabilire una vicinanza. [...] Credo –ha detto Mario Martone, in occasione dell'inaugurazione dell'anno accademico dell'Ateneo Veneto 19 febbraio 2011–, che molte responsabilità siano da attribuire alla falsificazione della storia risorgimentale, quel raccontare che i quattro padri della patria si sono messi d'accordo per far nascere il nuovo Stato. Si sono nascosti gli scontri, le divisioni insanabili, trasformando tutto in una retorica priva di valore, polverosa, che non poteva appassionare nessuno".[48]

Altri film su soggetti risorgimentali

Altri film raccontano il Risorgimento. Tra questi: *Vanina Vanini* (1962) di Roberto Rossellini (da un racconto di Stendhal); *Il brigante di tacca del lupo* (1952) di Pietro Germi, con Amedeo Nazzari; *Piccolo mondo antico* (1941) di Mario Soldati. Molti film di Luigi Magni trattano del Risorgimento (oltre al già menzionato *Nell'anno del Signore*) sotto il registro della commedia all'italiana: *In nome del popolo sovrano* (1980), *In nome del papa re* (1977), *Arrivano i bersaglieri* (1980), *La carbonara* (2000), *La notte di Pasquino* (2003).

Bibliografia

ARISTARCO, Guido, *San Michele aveva un gallo – Allonsanfàn di Paolo e Vittorio Taviani*. Bologna, Cappelli, 1974.

ASOR ROSA, Alberto, "La cultura. Dall'Unità ad oggi", in Ruggiero ROMANO, Corrado VIVANTI ed., *Storia d'Italia*. Torino, Einaudi, vol. IV, t. 2, 1974.

BALZANI, Roberto, "Il Risorgimento nell'Italietta", in Mario MUSUMECI, e Sergio TOFFETTI ed., *Da "La presa di Roma" a "Il piccolo garibaldino"*. Roma, Gangemi, 2007, pp. 95-104.

BANTI, Anna, *Noi credevamo*. Milano, Mondadori, 2010 (1967).

BARBALATO, Beatrice, "Eleonora de Fonseca Pimentel - Poète et révolutionnaire (1752-1799)", *Sextant*, ULB, 9, 1998, pp. 17-31.

BENE, Carmelo, *Opere, con l'"Autografia di un ritratto"*. Milano, Bompiani, 2002.

BENJAMIN, Walter, *Sul concetto di storia*, ed. e trad. Gianfranco Bonola e Michele Ranchetti. Torino, Einaudi, 1997.

CAFFARENA, Fabio, "25 dicembre 1917: Paolo Lorenzini (nipote di Collodi) pubblica Il *Cuore* di Pinocchio – All'armi siam... burattini", in Sergio LUZZATTO, Gabriele

[48] Parole di Martone riportate da Nicolò Menniti-Ippolito, "L'Unità da capire: la nostra storia senza omissioni", *Il Mattino di Padova*, 19 febbraio 2011.

Pedullà ed., *Atlante della letteratura Italiana*. Vol. III, ed. Domenico Scarpa, *Dal Risorgimento a oggi*. Einaudi, Torino, 2012.

Caffarena, Fabio,"Pinocchio con il *Cuore* in mano. Nuove avventure di un burattino (in)correggibile", in (s. ed.) *Un "Cuore" palpitante. Il successo del progetto pedagogico deamicisiano e le sue eredità*". Finale Ligure, Biblioteca Mediateca Finalese, 2008.

Calvino, Italo, *Il sentiero dei nidi di ragno*. Milano, Garzanti, 1987 (1947).

Calvino, Italo, "Resistenza", *Saggi*, vol. I. Milano, Mondadori, 1995 (1990).

Celestini, Ascanio, *Pro Patria*. Torino, Einaudi, 2012.

Cerami, Vincenzo, "La mania del realismo", *Pensieri cosí*. Milano, Garzanti, 2002.

Chabod, Federico, *L'idea di nazione*. Bari, Laterza, 2008 (1961).

Croce, Benedetto, *Storia del Regno di Napoli*. Bari, Laterza, 1966 (1925).

Cuoco, Vincenzo, *Saggio storico sulla rivoluzione di Napoli del 1799*. Napoli, Procaccini, 1995.

Curreri, Luciano, *Pinocchio in camicia nera*. Cuneo, Nerosubianco, 2008.

De Amicis, Edmondo, "Garibaldino fallito" (da *Memorie*), *Letture scelte dalle opere di Edmondo De Amicis*, ed. di Dino Mantovani. Milano, Treves, 1908, pp. 17-28.

De Amicis, Edmondo, *Cuore*. Torino, Einaudi, 2001 (1886).

De Giusti, Luciano, *La transizione di Visconti*. Milano, Marsilio Edizioni di Bianco e Nero, 2001.

De La Boétie, Étienne, *Discours de la servitude volontaire*, trad. dal francese antico di Séverine Auffret. Paris, Fayard, 1995 (1576).

De La Varenne, Charles, *La révolution sicilienne*. Paris, E. Dentu Libraire Éditeur, Palais Royal, 1860.

De Mauro, Tullio, *Storia linguistica dell'Italia unita*. Bari, Laterza, 1963.

Fenoglio, Beppe, "I ventitré giorni della città di Alba", *Una questione privata - I ventitré giorni della città di Alba*. Torino, Einaudi, 1986 (1952).

Ferrari, Giuseppe, *I filosofi salariati*, trad. Beatrice Barbalato. Napoli, Procaccini, 1997 (*Les philosophes salariés*, 1849).

Garibaldi, Giuseppe, *Memorie autobiografiche*. Firenze, Giunti, 1982 (Firenze, Barbera, 1888).

Gibelli, Antonio, *Il popolo bambino*. Torino, Einaudi, 2005.

Gobetti, Piero, *Risorgimento senza eroi*. Torino, Baretti, 1926 (1923).

Gramsci, Antonio, *Il Risorgimento*. Roma, Donzelli, 2010 (Torino, Einaudi, 1954).

Grazzini, Giovanni, Recensione a *Quanto è bello lu murire acciso*, *Il Corriere della Sera*, 5 marzo 1976.

Hobsbawm, Eric Ernest, John Terence Ranger, *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

Kezich, Tullio, *Il Mille film. Dieci anni al cinema 1967-1977*. Milano, Il Formichiere, 1978.

LEOPARDI, Giacomo, *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degl'Italiani*, Milano, Feltrinelli, 1991.

MARMORI, Giancarlo, *La Venere di Milo*. Milano, Bompiani, 1975.

MARTONE, Mario, "Il mio film, il Risorgimento e gli ideali traditi", *La Repubblica*, 27 agosto 2010.

MENNITI-IPPOLITO, Nicolò, "L'Unità da capire: la nostra storia senza omissioni", *Il Mattino di Padova*, 19 febbraio 2011.

MORANDINI, Laura, Luisa, Morando, *il Morandini*, dizionario cinematografico. Bologna, Zanichelli, 2000.

NIEVO, Ippolito, "Diario della spedizione dei mille", *Opere*, ed. di Sergio Romagnoli. Milano-Napoli, Riccardi, 1952.

NÚÑEZ DEL POZO, Irela, "Note sul restauro de *Il piccolo garibaldino*", in Mario MUSUMECI, Sergio TOFFETTI ed., *Da "La presa di Roma" a "Il piccolo garibaldino"*. Roma, Gangemi, 2007, pp. 33-48.

PISACANE, Carlo, *La rivoluzione*. Aprilia, Ortica, 2012.

ROMANO, Sergio, "Nazioni: addio al mito di cartapesta", *Il Corriere della Sera,* 8 aprile 1998.

ROMANO, Sergio, "Mameli: quell'Italia che piacque al regime", *Il Corriere della Sera*, 6 agosto 2000.

STRIANO, Enzo, *Il resto di niente*. Napoli, Loffredo, 1986.

VASSALLI, Sebastiano, *L'oro del mondo*. Torino, Einaudi, 1987.

VASSALLI, Sebastiano, *Gli italiani sono gli altri*. Milano, Baldini&Castoldi, 1998.

VERGA, Giovanni, "Libertà", *Novelle rusticane*. Milano, Treves, 1883.

Bibliografia informatica

BARBALATO, Beatrice, "Il capitombolo di Mazzini: *Pro Patria* di Ascanio Celestini", in Cindy STANPHILL ed., *(Dis)Unity in Italy*, *Carte Italiane*, Series 2, vol. 8, 2012, pp. 141-160. escholarship.org/uc/italian_ucla_carteitaliane

CROCCO, Carmine, *Come divenni brigante. Autobiografia*, ed. di Mario Proto. brigantaggio.net/brigantaggio/Briganti/Crocco.pdf

FAENZA, Roberto, "Sul film *I Vicerè*". ivicere.it/

MAGNI, Luigi, "Nell'anno del signore". fmwebsite.altervista.org/religione/anno_signore.htm

Piazza Garibaldi: intitoliamo le piazze ma non i film

Raffaella de Antonellis
University of Victoria

Quante vie, viali, corsi, larghi e piazze sono stati intitolati a personaggi ed eventi del Risorgimento nei piú di 8.000 comuni italiani? Forse soltanto i vicoli sono stati risparmiati probabilmente per evitare minimizzazioni. Nella topomomastica italiana vengono ricordati patrioti come Mazzini, D'Azeglio, i fratelli Cairoli, e ovviamente Giuseppe Garibaldi; statisti come Cavour, re comeVittorio Emanuele II di Savoia, nomi di battaglie come Solferino, Magenta, Palestro, Calatafimi, Castelfidardo, date come il XX settembre, concetti come Indipendenza, Risorgimento, Unità d'Italia.

E quanti film in questo abbondante secolo di storia del cinema sono stati dedicati al tema? Secondo il rigorosissimo censimento di Giovanni Lasi e Giorgio Santorgi eseguito nel 2010, il cinema muto, dal 1905 al 1927, quindi in poco piú di vent'anni, ha dedicato 61 titoli al tema mentre il cinema sonoro fino ai nostri giorni, nei suoi piú di settant'anni di vita, ne ha riservati solo 75. Sono dati chiari che ci parlano della scarsa affinità tra settima arte e questa fase della storia italiana nonostante i primi frutti del cinema italiano sembrassero promettere ben altro.

La presa di Roma di Filoteo Alberini (1905), infatti, non solo è il primo film a trattare la tematica risorgimentale ma è anche il primo film a soggetto della storia del cinema italiano. Il film venne girato dalla Alberini & Santoni, prima casa di produzione italiana, in occasione del trentacinquesimo aniversario della Breccia di Porta Pia, e venne proiettato pubblicamente il 20 settembre 1905 su di un enorme schermo installato nel piazzale di Porta Pia riscuotendo un enorme successo di pubblico.

Questo cosí precoce interesse per la storia unitaria potrebbe farci pensare a una fortissima esigenza a esprimere un ideale patriottico ma in realtà il film rispondeva piuttosto alla necessità politica di dare una risposta alla propaganda anti-statale operata dalla Chiesa e da un certa situazione di declino della società umbertina. L'obiettivo nel riesumare certi fatti e ravvivarne la memoria era quello di radicare un sentimento identitario nazionale inesistente soprattutto nelle classi popolari e legittimare la classe dirigente: si trattava quindi di una finalità di carattere politico-strategico. La classe politica del momento, infatti, collaborerà alla realizzazione del film e alla sua promozione.[1]

[1] Cfr. Giovanni Lasi, "La ripresa di Roma. / Recapturing Rome", in Michele Canosa ed., *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*.

Il film in 7 quadri presenta un'Apoteosi finale nella quale sono presenti insieme a Crispi e Garibaldi, Vittorio Emanuele II e Cavour.

Si trattava di creare una 'religione della Patria' che mutuasse in chiave laica la simbologia e l'iconografia cattolica: nella toponomastica ai nomi di santi si sostituivano quelli dei martiri del Risorgimento, nel calendario alle feste religiose si affiancavano le ricorrenze nazionali e i santini erano suppliti dalle cartoline degli eroi risorgimentali.[2]

Un altro esempio di santificazione laica, in questo caso incentrata sulla figura di Garibaldi, è l'omonimo film del 1907 diretto dal regista emergente Mario Caserini per la Cines. Un'opera in 12 quadri, ormai perduta, alla quale seguirà nel 1910 per opera dello stesso regista il film *Anita*, in 11 quadri. È la fase della rievocazione dei patrioti: oltre a Garibaldi, Mameli (*Goffedo Mameli*, 1911) Pisacane (*La campana della morte*, 1913), Confalonieri (*Il Conte Confalonieri*, 1909) non sempre rispettose della verità storica come nel caso del carbonaro Confalonieri, che viene fatto morire sullo schermo nelle prigioni austriache, quando in realtà morí a Parigi 25 anni dopo in ben altre circostanze. In un secondo momento ci si dedica, invece, ad eventi secondari ed entità collettive come le sette segrete, puntando sulla potenzialità spettacolare di trame di mistero e *suspense*. Ne sono esempi *Il pianoforte silenzioso* (1909), *Carbonari* (1908); *Piú che la morte* (1908); *Il notturno di Chopin* (1913) e *La bottiglieria di Rigoletto* (1914), l'unica commedia del muto a tematica risorgimentale.

Il ricercatore Giovanni Lasi suddivide la cinematografia risorgimentale del muto in sottogeneri quali la ricostruzione storica, il film biografico, il dramma storico e il film pedagogico diretto alle giovani generazioni.

Il piccolo garibaldino (1909) rientra in quest'ultima categoria ed emerge dai tanti titoli di questo sottogenere, volti a infondere nei giovani una fede patriottica con l'esempio dei loro protagonisti, per la diminuzione dell'anticlericalismo precedente e l'emergere di figure positive come preti e monache. Il protagonista è un anonimo combattente che raggiunge i Mille e muore per la patria.[3]

Il dramma storico, invece, si rivolge ad un pubblico adulto e racconta fatti di finzione, spesso tratti da romanzi famosi, per esaltare fatti reali. Le storie risorgimentali sono sempre lette in chiave antiaustriaca e riflettono la visione della prima guerra mondiale come quarta guerra d'indipendenza. Appartenente al dramma storico è *Nozze d'oro* di Luigi Magni (1911) che vinse il Grand Prix al concorso cinematografico dell'Esposizione Internazionale di Torino organizzata per il cinquantenario dell'unità.

Tra il 1911 e il 1913 nei film nazionalisti sulla campagna libica dell'Italia di frequente si evoca l'eroismo risorgimentale. Nel 1913 il film *I Mille* fa un passo

[2] Cfr. Massimo Baioni, *La religione della patria*, p. 90-105.

[3] G. Lasi, "Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano. Dalle origini alla I guerra mondiale", nel dossier *L'Italia in posa. Il 150° e i problemi dell'Unità nazionale tra storiografia e rappresentazione sociale*, reperibile nel sito *Storicamente*. Varie notizie sono desunte da questo articolo, senza pagine numerate.

avanti nel riconoscimento dell'apporto della Chiesa nel processo unitario dipingendo la figura di un frate patriottico. L'anno successivo il film *L'Italia s'è desta*, pur attaccato dalla critica per l'imperfezione storica nel raccontare le gesta dei fratelli Bandiera, crea scompiglio nelle sale dove avvengono dimostrazioni antiaustriache e si consumano incidenti diplomatici.

Se prima del 1915 i film antiaustriaci erano stati motivo d'imbarazzo per il governo, tanto da portare Giolitti a ritirare *Nozze d'oro* nonostante il grande successo di pubblico, con lo scoppiare della Grande Guerra sono le stesse autorità a promuovere film ostili all'Austria. La produzione di tematica risorgimentale è notevole e anche quella di soggetti contemporanei che hanno tra i soldati della nuova guerra ex garibaldini, sancendo cosí la continuità tra i due conflitti.

Nel primo dopoguerra, nonostante la crisi economica, sono tanti i film sul Risorgimento che arrivano sugli schermi. Se il primo Fascismo si era connotato per essere repubblicano e anticlericale, con la conciliazione con la Chiesa definita nel 1929 dai Patti Lateranensi, era necessario trovare un tema di comune interesse come il Risorgimento, con la memoria condivisa di una Storia accomodante dove Garibaldi, anziché costretto a deporre le armi, stringe la mano a Vittorio Emanuele II.[4]

Della produzione di film pedagogici è un chiaro esempio il film *Un balilla del '48* (1927) che ha per protagonista Balilla durante i moti del 1848. C'è una continuità ideale nel richiamo onomastico tra il giovane eroe risorgimentale e l'Opera Nazionale Balilla fondata da Mussolini nel 1926. In questi anni la figura di Garibaldi è proposta come una sorta di *alter ego* di Mussolini come sucede nel *Grido dell'aquila* (1923) e l'impresa dei Mille è il preludio della marcia su Roma, come è evidente in *1860* di Blasetti (1934). Nel primo film un vecchio garibaldino si unisce alla marcia su Roma ricordando le imprese di Garibaldi del 1870, mentre nel secondo nella scena finale, nel Foro Mussolini reduci garibaldini assistono ad una parata fascista, epilogo eliminato nel 1951 dallo stesso regista. Favorito dalla prima legge sugli aiuti statali alla cinematografia e dall'inaugurazione dei nuovi studi della Cines attrezzati per il sonoro, *1860* sarà esibito dal regime come esemplare sintesi di arte e ideologia.

A parte l'ultima scena in realtà il film non è particolarmente propagandistico, anche se si concentra sulla vicenda privata di due pastori siciliani appena sposati, e in questo senso propone la tematica ruralista tanto cara all'ideologia fascista. Nel film la figura di Garibaldi si vede poco e quando appare è ripresa sempre in campo lunghissimo o in controluce.

Questo contesto popolare, l'uso di attori non professionisti e l'utilizzo degli esterni hanno sempre fatto identificare *1860* come un film precursore del Neorealismo. Blasetti in questo film identifica tre problematiche legate alla fase preunitaria. La prima è la mancanza del passaggio all'azione, espressa nel film dalle inconcludenti discussioni tra giobertiani, mazziniani e monarchici. La seconda è l'oppressione delle forze straniere, evidenziata dall'uso di lingue straniere non

[4] Cfr. Enzo Natta, "Continuità tra ideali risorgimentali e 'rivoluzione' fascista".

sottotitolate, e la terza è la non inclusione delle classi popolari. Secondo l'ottica fascista di Blasetti, Mussolini come Garibaldi avrebbe ricondotto gli italiani all'unità e all'azione superando un periodo di crisi politica e di confusione ideologica. Non è un caso che l'appellativo 'Duce' si riferisse nell'Ottocento a Garibaldi, molto prima che a Mussolini. Il film, comunque, non piacque al pubblico, poco interessato al tema risorgimentale.

Effettivamente la storiografia fascista considerava il Risorgimento un processo incompiuto, un mero accordo diplomatico-politico che aveva escluso la partecipazione totale delle masse. Il filosofo Giovanni Gentile sosteneva che il pensiero risorgimentale contenesse le tendenze autoritarie dello Stato Fascista. Gli storici antifascisti risponderanno con una Difesa del Risorgimento.

Un garibaldino al convento (1942) di De Sica, iniziando con i toni della commedia leggera e diventando poi epico-patriottico, conferma la linea politica fascista nel ribadire l'antipatia per le classi nobiliari e la sintonia con il mondo popolare.

Dopo la seconda guerra mondiale il successo del cinema a soggetto risorgimentale si ridimensiona enormemente, ma esistono alcuni casi isolati di particolare interesse. *Il brigante di Tacca di Lupo* di Pietro Germi (1952) presenta la tesi della storiografia ufficiale che vede il brigantaggio come una manifestazione criminale che si oppone al progresso del paese. I toni adottati dal regista sono estremamente manichei, esattamente come in un *western* americano. I soldati piemontesi sono i valorosi pronti a sacrificarsi per la patria, come i soldati di John Ford, mentre i briganti meridionali si vedono raramente e sono sempre legati ad azioni cruente, come gli indiani d'America. Questa lettura del brigantaggio fece sollevare la critica cinematografica marxista ed in particolare Guido Aristarco.[5]

Dello stesso anno è *La pattuglia sperduta* di Piero Nelli, un film che inaugura una visione antieroica del Risorgimento, attraverso il dramma di un soldato abbandonato e sperduto sul campo di battaglia. Sarà Visconti, autore di due capolavori della filmografía risorgimentale come *Senso* (1954) e *Il Gattopardo* (1963), a sancire la visione gramsciana e gobettiana del Risorgimento come rivoluzione mancata, in quanto rivoluzione tradita guidata da forze borghesi senza l'appoggio delle classi popolari. I due film, tratti da opere letterarie di autori *sui generis*, attraverso la ricostruzione storico-filologica che contraddistingue tutta l'opera dell'aristocratico regista, ritraggono "un'inavvertibile sostituzione di ceti". Proverbiale, oltre questa, l'altra celebre frase de *Il Gattopardo*, romanzo e film, che recita "Se vogliamo che tutto rimanga come è, bisogna che tutto cambi".

La visione anti-celebrativa del Risorgimento si fa evidente nelle scene di battaglia. Nella presa di Palermo de *Il Gattopardo* abbiamo una visione parziale delle fasi militari e il campo è occupato spesso da civili. Non conosciamo l'esito positivo della battaglia se non dalla promozione di Tancredi, personaggio politicamente

[5] Cfr. Carlo Ugolotti, "I tanti Risorgimenti del cinema", parte prima, 15 giugno 2011. Nel sito cassoesse.org.

e socialmente trasformista. Il pessimismo è evidente: si passerà dai gattopardi alle iene. Anche nella battaglia di Custoza (III guerra d'indipendenza del 1866) di *Senso* la sconfitta è registrata dalla presenza di cadaveri, tra i quali il patriota Ussoni si aggira ferito inutilmente, e dai movimenti dei soldati ostacolati dai contadini, con un'impressione generale di confusione. In *Senso* la protagonista rappresenta il tradimento della causa patriottica.

Fra questi due film si inserisce *Viva l'Italia* (1961) di Roberto Rossellini, film del "compromesso storico" (alla sua sceneggiatura contribuirono cattolici e comunisti) che dell'epopea garibaldina offre una lettura demitizzata, con un Garibaldi carico di acciacchi che dovrebbe restituire una dimensione umana del personaggio. Una prospettiva didattica nel Centenario dell'Unità dove si vogliono sottolineare le virtú di Garibaldi quali la prudenza, la relazione con la gente e la fraternità con i soldati cosí come con i parlamentari borbonici. L'abbondanza di campi lunghi e campi medi aiuta a riprodurre il contesto sociale e anche quello mafioso. Il clima culturale cattolico degli anni '60 si respira anche in *Vanina Vanini* firmato nello stesso anno sempre da Rossellini.

Qualche anno piú tardi Luigi Magni attraverso la commedia all'italiana si riappropria della storia veridica di due patrioti carbonari nel film *Nell'anno del signore* (1969). Molti sono i riferimenti alla contemporaneità, partendo dalla frase "Magari comandassero i colonnelli. Non credi che le cose andrebbero meglio?" in relazione alla dittatura dei colonnelli in Grecia; e l'estremismo fatalista di uno dei protagonisti che richiama l'atteggiamento della sinistra extraparlamentare degli anni '60, cosí come l'idea generale del film, una metafora del '68.

È l'avvio dell'altra faccia del Risorgimento che si delinea con le sue attese deluse e le speranze tradite. Nel clima posteriore alla strage di piazza Fontana (1962) e i correlati assassinii Calabresi e Feltrinelli, e le rivolte popolari a Gioia Tauro, esce *Bronte*: *cronaca di un massacro che i libri di storia non raccontano* (1972) di Florestano Vancini. La rivolta popolare di Bronte, nel Catanese, poco prima dell'arrivo di Garibaldi fu stroncata nel sangue da Nino Bixio che confuse un'insurrezione con un teppistico moto di piazza. Il regista voleva fare una ricostruzione oggettiva dei fatti ma fu criticato sia dai moderati che si scandalizzarono per il fosco ritratto di Nino Bixio, sia dai marxisti che non apprezzarono la rappresentazione negativa dei carbonari. Il film è influenzato dal montaggio del cinema sovietico e dalla musica e dal senso della *suspense* del *western* all'italiana. La rappresentazione dei contadini di ieri fa sicuramente riferimento agli operai di oggi.

Dario Argento, maestro del *thriller* italiano, dedica nel 1973 il film *Le cinque giornate* all'episodio risorgimentale del 1848. Nella visione antieroica del Risorgimento, che rivela l'ipocrisia della rivoluzione, si riflette il mito della classe operaia degli anni '70 in mesi in cui il Partito Comunista si stava aprendo alla borghesia. Il registro del film è farsesco e boccaccesco, facendo uso di un linguaggio colorito e di riferimenti erotici del resto tipici della commedia di quegli anni.

L'atmosfera di smarrimento e restaurazione post sessantottina si ritrova in *Allonsanfan* (1974) di Paolo e Vittorio Taviani. Nel film è evidente il tema del tradimento nel protagonista che sfugge alle imprese dei Sublimi Maestri Perfetti di Filippo Buonarroti, borghesi intellettuali ispirati alla Rivoluzione francese.

Quanto è bello lu murire acciso (1976) di Ennio Lorenzini si sofferma sulla fallita spedizione di Pisacane a Sapri letta in una chiave politica che condanna gli astratti furori della rivoluzione. *In nome del papa re* (1977) di Luigi Magni, rivede in chiave anticlericale l'eseguita condanna a morte dei garibaldini Giuseppe Monti e Gaetano Tognetti, ultima condanna ordinata dall'autorità papale; mentre *In nome del popolo sovrano* (1990) descrive la fine cruenta della Repubblica Romana.

Interessante l'incursione dell'animazione nel mondo del Risorgimento attraverso *L'eroe dei due mondi* (1995) di Guido Manuli con la collaborazione di Maurizio Nichetti. Il film fu appoggiato dall'allora Partito Socialista che vedeva in Garibaldi un campione di pragmatismo nazionale. Uscito postumo fu però un insuccesso al botteghino. I quattro personaggi rappresentano le fasi della vita di Garibaldi: il Cavallo Quarto, il gatto Radetzky, la capra Caprera e il pappagallo Piemonte. Nel film si alterna una parte realizzata da Manfredi con la tecnica del rotoscopio, per la quale le scene riprese dal vero sono poi ricalcate a mano, e una parte di cartoni animati ad opera di Manuli.[6]

L'ex presidente della Repubblica Carlo Azeglio Ciampi nel 2002, durante un incontro con i cineasti in occasione dei premi “David di Donatello”, fece loro un appello affinché ricordassero il centocinquantenario dell'Unità. Soltanto Mario Martone ha raccolto l'invito con *Noi credevamo* (2010), Gianfranco Pannone con il documentario *Ma che storia* (2010), e Davide Ferrario, con un altro documentario intitolato *Piazza Garibaldi* (2011).

Noi credevamo, tratto dall'omonimo libro di Anna Banti del 1967, narra le vicende del nonno dell'autrice, Domenico Lopresti, cospiratore republicano. L'azione, nel film spostata dalla Calabria al Cilento, riguarda tre personaggi minori realmente esistiti ed enfatizza la contrapposizione tra monarchici e repubblicani. Martone ha fatto uso dei dialetti e della lingua ottocentesca nonché delle parole delle lettere di Mazzini, un personaggio che pur apparendo poco nel film, ne rimane il nucleo. La retorica anti-risorgimentale di cui il romanzo è intriso compare solo in un paio di punti del film puntualizzando il fallimento dell'azione democratica, in cui si prende atto non tanto del tradimento degli ideali, quanto dell'accomodamento degli stessi su posizioni di compromesso. In tempi di polemiche leghiste il film ribalta la prospettiva e ci propone la visione del Risorgimento dal punto di vista del Mezzogiorno.

Ma che storia, film di montaggio che ha utilizzato materiale dell'Istituto Luce che va dal 1910 al 1980, ci fa concludere che tra potere, intellettuali e popolo non si sia mai attuato un tentativo di integrazione ma piuttosto si sia progressivamente

[6] Cfr. Sara Cortellazzo, Massimo Quaglia, *Cinema e Risorgimento*, pp. 35-94.

edificato un monumento al cinismo che diviene sempre piú imponente. Cosí si esprime il regista napoletano del documentario, Gianfranco Pannone:

> Oggi buona parte degli italiani non sembra avere un sentimento nazionale. [...] ancor piú se ricordiamo che per secoli l'Italia è stata attraversata da eserciti di ogni provenienza. Insomma, la nostra lunga e complessa storia ha impedito e impedisce tuttora il compiersi di un *amor patrio* veramente condiviso.[7]

Piazza Garibaldi è un documentario che da Bergamo alla Sicilia ripercorre oggi l'itinerario dei Mille di Garibaldi per sondare quel che resta di quell'impresa nella memoria storica degli italiani. Davide Ferrario dichiara che i suoi amici dopo aver visionato il film gli hanno commentato quasi tutti: "il film è molto bello, ma che mazzata!" Il regista durante la conferenza stampa di presentazione del film alla 68° Mostra Internazionale di Arte Cinematografica di Venezia ha dichiarato:

> Il film riguarda il disastro sociale italiano, al quale però non mi sento di rassegnarmi. Per questo trovo giusto spiegare che l'Italia sta scomparendo perché demograficamente è morta. Non lo dico io, lo dicono i dati scientifici. Per interrogarci davvero sul futuro bisogna chiedersi come ci siamo arrivati, fino a qui.[8]

Una "mazzata" necessaria, quindi, per prendere coscienza che "siamo stati un popolo meraviglioso, ma che siamo arrivati al tramonto". Ma anche "paradossalmente, una dichiarazione d'amore per questo Paese. Perché le cose che ami non puoi solo blandirle, devi anche, ogni tanto, pigliarle a schiaffi" (*id.*).

Nel film si propongono le parole del poeta triestino Umberto Saba che nel suo *Scorciatoie e raccontini* afferma che "gli italiani sono l'unico popolo (credo) che abbiano, alla base della loro storia (o della loro leggenda), un fratricidio. Ed è solo col parricidio (uccisione del vecchio) che si inizia una rivoluzione".[9] E il regista esemplifica: "Noi italiani abbiamo iniziato con Romolo e Remo e poi abbiamo proseguito a essere fratricidi nel corso del tempo come nel caso, fra gli altri, di fascisti e antifascisti e oggi di berlusconiani e antiberlusconiani".[10]

Da questa rapida carrellata sulla filmografia risorgimentale possiamo evincere che questo soggetto ha goduto di un certo successo solo in alcuni momenti della storia del cinema e normalmente per scopi meramente utilitaristici e propagandistici. Nel caso del cinema muto si trattava di riaccreditare l'immagine dei Savoia in quel momento in declino, alla vigilia della prima guerra mondiale si doveva fomentare un sentimento irredentista e interventista; con il Fascismo si invocava la continuità con il processo unitario per legittimare il ruolo di Mussolini, e nel dopoguerra si usava il Risorgimento per parlare di problematiche contemporanee.

[7] Gianfranco Pannone, Note di regia al documentario *Ma che storia*, nel sito cinemaitaliano.info.

[8] Citato da Ada Guglelmino nell'articolo: "Davide Ferrario: *Piazza Garibaldi* e l'Italia che muore", pubblicato il 19 settembre 2011 nel sito nonsolocinema.com.

[9] Umberto Saba, *Scorciatoie e raccontini*, p. 53.

[10] D. Ferrario, in A. Guglielmini, *op. cit*.

Il Risorgimento sembra essre visto solo in pochi casi come un tema spettacolare e attraente per il pubblico, e spesso chi lo mette in scena ne decreta il totale fallimento.

Probabilmente il tema patriottico godrà di miglior fortuna quando gli italiani riusciranno a capire la distinzione, che cosí bene ha messo in luce lo storico Maurizio Viroli, tra il patriottismo repubblicano e il nazionalismo, che tende, invece, all'omogeneità e allo scontro con le altre nazioni. Il primo, che è poi quello agognato da Mazzini, esiste solo se c'è libertà ed è il mezzo per il fine dell'umanità.[11] Per Alberto Maria Banti la nazione non si elegge, ti tocca.[12] Bisogna sfatare il mito del Risorgimento.

Bibliografia

BAIONI, Massimo, *La religione della patria*. Quinto di Treviso, Pagus, 1994.

BANTI, Alberto Maria, *Sublime madre nostra. L'idea di nazione dal Risorgimento al fascismo*. Bari, Laterza, 2011.

CORTELLAZZO, Sara, Massimo QUAGLIA, *Cinema e Risorgimento*. Torino, Celid, 2010.

LASI, Giovanni, "La ripresa di Roma. / Recapturing Rome", in Michele CANOSA ed., *1905. La presa di Roma. Alle origini del cinema italiano*. Recco, Le Mani, 2006, pp. 86-107.

SABA, Umberto, *Scorciatoie e raccontini*. Torino, Einaudi, 1946.

VIROLI, Maurizio, *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*. Bari, Laterza, 2000.

Bibliografia informatica

GUGLIELMINO, Ada, "Davide Ferrario: *Piazza Garibaldi* e l'Italia che muore", 16 settembre 2011. nonsolocinema.com/stampa23549.html

LASI, Giovanni, "Garibaldi e l'epopea garibaldina nel cinema muto italiano. Dalle origini alla I guerra mondiale". storicamente.org/05_studi_ricerche/lasi_garibaldi_film.htm

NATTA, Enzo, "Continuità tra ideali risorgimentali e 'rivoluzione' fascista". retididedalus.it/Archivi/2010/novembre/LUOGO_COMUNE/3_cinema.pdf

PANNONE, Gianfranco, 2011, *Note di regia*. cinemaitaliano.info/news/05908/note-di-regia-del-documentario-ma-che-storia.html

UGOLOTTI, Carlo, "I tanti Risorgimenti del cinema", parte prima, 15 giugno 2011. casoesse.org/2011/07/06/risorgimento-e-cinema

[11] Cfr. Maurizio Viroli, *Per amore della patria. Patriottismo e nazionalismo nella storia*.

[12] Ci riferiamo al suo saggio *Sublime madre nostra. L'idea di nazione dal Risorgimento al fascismo*

Il ruolo del cinema “anti-mafia” nella ridefinizione della nazione Italia

Áine O’Healy
Loyola Marymount University

Che tipo di uomini possono essere rappresentati come eroi nell’Italia di oggi? O è addirittura ancora possibile parlare di eroi nella società (post)moderna, epoca del sensazionalismo mediatico, in cui ricchezza, potere e fama sono valutati maggiormente che l’integrità morale o la semplice comune decenza? Tenendo in mente che gli eroi o i loro antagonisti sono creati tramite la rappresentazione, quest’articolo ricerca nel contemporaneo immaginario cinematografico modelli di un comportamento umano che possa bilanciare positivamente le storie diffuse di corruzione, intrigo e sordidezza che continuano a riempire i mass media includendo le note vicende scandalistiche che ruotano attorno alla figura del ex-presidente del consiglio italiano, Silvio Berlusconi.

In questo articolo mi concentrerò sull’emergere negli ultimi anni di un ristretto numero di film italiani che hanno come soggetto la figura di un martire anti-mafia. Ognuno di questi film è basato su un personaggio realmente esistito e offre un modello di genuino eroismo: *Il giudice ragazzino* di Alessandro De Robilant (1994) si concentra su Rosario Livatino, un magistrato ucciso nel 1990; *Placido Rizzotto* di Pasquale Scimeca (2000) ricorda un sindacalista assassinato nel 1948; *I cento passi* di Marco Tullio Giordana (2000) investiga la vita e la morte di Peppino Impastato, un giovane attivista di sinistra ucciso nel 1978; e *Alla luce del sole* di Roberto Faenza (2005) ricorda Pino Puglisi, il parroco di San Gaetano nel quartiere Brancaccio di Palermo, ucciso il giorno del suo compleanno nel settembre del 1993.

Nel 2007 Millicent Marcus ha pubblicato un articolo nel quale definiva i primi tre di questi film come appartenenti a un mini-filone all’interno del genere del cinema politico, che è parte della tradizione cinematografica italiana dedicata in particolare alla critica degli abusi del potere. Secondo Marcus, i film in questione funzionano secondo un impulso memorialistico, le cui origini risalgono a *Dei sepolcri* di Ugo Foscolo, dove le tombe dei grandi uomini sono celebrate dal poeta come simboli di un impegno eroico nei confronti della vita creando una continuità con il passato umanistico e ispirando un futuro di attivismo politico. Marcus ritrova questo stesso impulso memorialistico anche in certi film neorealisti che volevano stabilire un legame fra gli ideali della Resistenza e la rinascita del periodo del dopoguerra. In particolare, identificando un tentativo di commemorare i martiri partigiani di *Roma città aperta* e di *Paisà* di Roberto Rossellini, la studiosa individua una continuità tra questi film del neorealismo e le implicazioni commemorative del cinema anti-mafia. “Fedeli all’impulso commemorativo del

neorealismo –scrive Marcus– *Il giudice ragazzino*, *Placido Rizzotto*, e *I cento passi* s'impongono come epitaffi, come iscrizioni tombali cinematografiche create per trasmettere l'eredità dell'impegno morale e quello per la giustizia sociale per cui i loro protagonisti sono morti".[1]

Poiché Marcus ha già fornito un'analisi chiarificatrice di questi tre film dell'antimafia nel suo articolo, io mi concentrerò su un film piú recente, *Alla luce del sole* di Roberto Faenza, del quale Marcus non fa menzione.[2] Come gli altri film del mini-filone anti-mafia, quello di Faenza è basato sulla vita di un attivista che combatté per anni contro il potere della mafia siciliana e che pagò con la morte la sua lotta contro la criminalità organizzata. Anche in *Alla luce del sole* si può ritrovare quell'impulso memorialista descritto da Marcus. Ma questo film si distingue dagli altri perché il suo protagonista non è piú un giovane idealista ispirato da un'ideologia laica di giustizia sociale, ma un prete di mezz'età i cui ideali religiosi lo spingono a resistere al potere mafioso. Né giovane né motivato da una dichiarata posizione politica, questo personaggio semplice sembra essere poco adatto al ruolo di eroe.

Alla luce del sole si svolge agli inizi degli anni Novanta ad Albergheria e a Brancaccio, due dei quartieri piú violenti di Palermo. Il titolo originale era *L'uomo che sparava dritto* ma poi è stato cambiato con il titolo attuale, che evoca una frase con cui il protagonista nel film sfidava i suoi antagonisti. Diretto da Roberto Faenza è dedicato alla figura di "3P," ovvero padre Pino Puglisi, sacerdote siciliano assassinato dalla mafia perché sfidava il potere di Cosa Nostra togliendo i ragazzini dalla strada, cioè dall'influenza della mafia, e chiamando i *boss* "animali" durante le sue prediche in chiesa. Il film finisce nel giorno successivo all'uccisione del sacerdote a colpi di pistola per mano di Salvatore Grigoli, giovane sicario della mafia, mandato dai fratelli Filippo e Giuseppe Graviano, i *boss* della zona.

Oltre a dirigere il film, Faenza ne ha anche scritto la sceneggiatura, dopo un lungo lavoro di documentazione al quale hanno collaborato i due assistenti stretti di Puglisi, la suora Carolina Iavazzo e l'ex seminarista Gregorio Porcaro.[3] Il personag-

[1] "True to the memorialist impulse of neorealism, *Il giudice ragazzino*, *Placido Rizzotto*, and *I cento passi* present themselves as epitaphic, as cinematic tomb inscriptions designed to transmit the legacy of moral engagement and social justice for which their protagonists died". Millicent Marcus, "The Neorealist Legacy in the Contemporary Sicilian Anti-Mafia Film", *Italian Neorealism and Global Cinema*, p. 292. È mia la traduzione in italiano.

[2] La sceneggiatura fu pubblicata nel 2005: *Alla luce del sole, la sceneggiatura del film*. Oltre alla sceneggiatura il volume contiene vari interventi importanti, incluso un profilo biografico di Puglisi a cura di Francesco Deliziosi (già autore di *Don Puglisi, vita del prete palermitano ucciso dalla mafia*), un articolo di don Francesco Michele Stabile, studioso delle posizioni della Chiesa in Sicilia, una ricostruzione storica del periodo scritto dal magistrato Luigi Patronaggi, responsabile della cattura degli assassini di Puglisi, e un contributo dello scrittore siciliano Vincenzo Consolo.

[3] All'epoca dell'elaborazione della sceneggiatura esistevano già molti studi su Puglisi. Oggi ne esistono ancora di piú. Le biografie piú importanti sono: Francesco Anfossi, *E li guardò negli occhi. Storia di padre Pino Puglisi;* Vincenzo Ceruso, *A mani nude, Don Pino Puglisi*; Francesco Deliziosi, *Don Puglisi, Vita del prete palermitano ucciso dalla mafia*; Carolina Iavazzo, *Figli del vento. Padre*

gio principale, don Pino, parroco di San Gaetano dal 1990 fino al momento della sua morte, è interpretato da Luca Zingaretti, attore già conosciuto presso il grande pubblico per aver interpretato il commissario Montalbano nella serie televisiva basata sui romanzi di Andrea Camilleri. *Alla luce del sole* è un 'piccolo' film dal punto di vista produttivo. La produttrice, Elda Ferri, che è la compagna di Faenza, ha avuto molte difficoltà a finanziarlo, ma alla fine la casa di produzione Mikado e il fondo di garanzia hanno garantito i fondi necessari. Ferri e Faenza avevano deciso di non chiedere aiuto alle autorità per evitare ingerenze e compromessi.

Piuttosto che mettere al centro della storia i capi mafiosi e i loro scagnozzi, il film mette in risalto le conseguenze del loro potere sull'ambiente e il livello di degrado da loro creato, facendo particolare attenzione alla realtà agghiacciante nella quale i bambini sono cresciuti. L'apertura del film ha funzione di prologo, e offre una sequenza di grande forza che sembra annunciare per l'intensità la brutalità del finale. In una zona abbandonata alla periferia di Palermo un gruppo di ragazzini arriva su un'Ape a uno spiazzale polveroso dove consegnano scatole di cartone piene di gatti vivi a un uomo di mezz'età. L'autista dell'Ape è un 'duro' di non piú di dodici o tredici anni. Dopo il controllo delle scatole riceve ventimila lire dall'uomo. Nell'inquadratura seguente i ragazzini aiutano a gettare i gatti in una gabbia piena di cani pit-bull dove sono immediatamente divorati sotto lo sguardo divertito dei ragazzi. Un taglio di montaggio ci introduce a un combattimento di cani organizzato dallo stesso uomo che aveva commissionato la consegna dei gatti. I ragazzini guardano il combattimento tra i due cani insieme a un pubblico di adulti, appassionandosi come la lotta tra i cani si fa piú violenta. Dopo che viene dichiarato il vincitore c'è un primo piano del cane che ha perso, adesso ferito gravemente. È una creatura senza difese, sanguinante, che l'organizzatore consegna subito dopo ai ragazzi affinché sia eliminata. La sequenza finisce con un gruppo di ragazzini che sale in cima ad un edificio dal quale buttano giú l'animale.

La sequenza è notevole per diverse ragioni, non ultima per l'impressione di realismo documentaristico creato dalla autenticità dell'ambiente, l'impoverita periferia di Palermo segnata dall'abbandono e dalla decadenza. I volti, le voci e i gesti dei ragazzi e delle comparse adulte suggeriscono con forza che questi non sono attori ma persone prese dalla strada. A livello narrativo gli eventi che si succedono in questa sequenza evocano una cultura della crudeltà su un piano quotidiano, dacché nemmeno un singolo partecipante mostra un minimo di compassione per gli animali. Al contrario ne provano piacere. Poiché un'indifferenza per la sofferenza delle creature viventi sembra essere parte della cultura locale, il dare i gatti in pasto ai cani è una semplice occasione di divertimento per i ragazzini.

È anche degno di nota che tutti i partecipanti, circa venti tra uomini e bambini, sono maschi, indicando un mondo che è fatto per gli uomini, abitato dagli uomini

Puglisi e i ragazzi di Brancaccio; Nicola Filippone, *La forza rivelatrice dell'amore. Il sacrificio di don Pino Puglisi nell'ottica della bioetica sociale* e Bianca Stancanelli, *A testa alta. Don Puglisi, storia di un eroe solitario*.

e governato dagli uomini. La loro mascolinità è definita almeno in parte dalla loro partecipazione e accettazione della brutalità espressa in quell'occasione. È importante sottolineare che nel film la violenza fisica rimane fuori campo. Cosí mentre gli spettatori vedono gettare i gatti dentro la gabbia non vedono quello che accade dentro la gabbia subito dopo. Invece la macchina da presa si concentra sulle facce dei ragazzi che guardano lo spettacolo crudele. Nella scena successiva a campo lungo, si vede la folla fare un tifo selvaggio mentre i cani combattono, e qui ancora una volta la macchina da presa si concentra sulle facce degli spettatori. Sebbene ci sia un primo piano del cane ferito, gli atti di brutalità non sono visualizzati nella loro interezza sullo schermo. Dal punto di vista formale, questa reticenza stilistica continua per tutto il film, includendo la scena dell'assassinio di don Puglisi. Sebbene gli spettatori intradiegetici provino piacere alla messa in atto della violenza come spettacolo, il regista invece rimuove dalla visione dello spettatore del film il piacere voyeristico della brutalità.

La scena che segue il prologo vede don Puglisi nel giorno del suo cinquantaseiesimo compleanno che coinciderà con il suo ultimo giorno di vita. Una telefonata anonima lo sveglia e mette in moto un lungo *flashback* che ricapitola lo svolgersi degli eventi dal suo arrivo come sacerdote nella parrocchia di san Gaetano nel quartiere Brancaccio di Palermo avvenuto due anni prima. Questo *flashback* costituisce il corpo centrale della narrazione del film. I primi eventi a cui assistiamo sono gli sforzi del protagonista per conquistare i bambini di Brancaccio, togliendoli all'influenza mafiosa, spesso contro l'opposizione decisa dei loro genitori. Tutto ciò che viene raccontato sullo schermo, con un'unica eccezione, è basato su fatti realmente accaduti.[4]

Dapprima vediamo don Pino creare spazi ricreativi per bambini cosicché possano giocare a calcio e ad altri giochi come alternativa alla violenza e ai pericoli della strada. Lo vediamo anche offrire rifugio a quelli che non hanno dimora o che vogliono allontanarsi da difficili ambienti familiari. Le sue lezioni di catechismo sono dedicate allo sviluppo del pensiero critico, per esempio ad insegnargli a leggere i giornali. Allo stesso tempo cerca di riavvicinare i suoi parrocchiani alla pratica religiosa. Incapace all'inizio di attirare la sua congregazione all'interno della chiesa, don Puglisi porta un altare posticcio nella piazza dove celebra la messa, assistito dal ragazzetto con l'aria da duro che nel prologo iniziale aveva consegnato i gatti, adesso cambiato dall'influenza positiva di don Puglisi.

Il film mostra le due manifestazioni guidate dal prete avvenute nei mesi precedenti alla sua morte: la prima, organizzata per ricordare il primo anniversario dell'uccisione del magistrato anti-mafia Giovanni Falcone, la seconda per commemorare l'assassinio del giudice Paolo Borsellino. Questo provoca un incremento di attacchi nei confronti del sacerdote. Una molotov è fatta esplodere fuori della chiesa, e in seguito don Pino è picchiato a sangue da un giovane mandato dalla mafia,

[4] L'evento inventato da Faenza è il suicidio di un ragazzo i cui genitori cercano di mettere fine alla sua amicizia con il prete.

come avvertimento. Nel frattempo i ragazzini mostrano di avere sviluppato una forte lealtà nei suoi confronti, e a loro si sono unite tre suore e un giovane seminarista. Il film mette in scena la denuncia piú forte di Puglisi contro le attività della mafia fatta dall'altare di San Gaetano nell'occasione dell'anniversario dell'assassinio di Borsellino. Nella sceneggiatura, Faenza ha inserto le frasi che don Pino aveva pronunciato in quella circostanza.

Chiaramente provocata dalla sua sempre piú pressante denuncia di Cosa Nostra, la macchina della vendetta mafiosa si mette in moto. Il giorno del compleanno del prete, il film sottolinea attraverso un uso calibrato del montaggio la fredda organizzazione con cui i mafiosi mettono in atto l'uccisione di don Pino. A questo scopo vi è l'alternanza di scene diverse: quella degli assassini che seguono don Pino in macchina mentre lui si affretta verso la chiesa, quella delle suore e dei bambini che lo aspettano per festeggiare il compleanno, e quella dei due *boss*, i fratelli Graviana, che arrivano a Forte dei Marmi in Toscana. Mentre i sicari aggrediscono il parroco, a San Gaetano una suora finisce di decorare la torta, e in Toscana i *boss*, accompagnati dalle loro donne, affittano una villa lussuosa con piscina. Quando arriva la telefonata in Toscana che conferma la morte del prete, il fratello che risponde al telefono segnala la notizia all'altro con un segno della croce. Nell'immagine successiva torniamo al prete che dopo aver subito l'attacco sanguina sul marciapiede mentre i passanti gli passano accanto troppo spaventati o semplicemente indifferenti per intervenire.

La breve scena che conclude il film ha luogo il giorno dopo in chiesa. I bambini del quartiere sfilano davanti alla bara di don Pino e la adornano con i loro giocattoli ed altri regali. L'ultimo della fila è Carmelo, un bambino di sei anni, un ladruncolo prima che don Pino gli cambiasse la vita. Quando Carmelo in lacrime sta per uscire dalla chiesa si volta per un'ultima volta e vede don Pino che è seduto su una panca e che gli sorride anche lui. Carmelo, alla vista del suo amico morto non mostra alcuna sorpresa, e gli sorride. Quindi gli fa un saluto con la mano e corre via per raggiungere i suoi compagni.

Questa scena finale ci riporta a quel concetto di memorializzazione centrale al saggio di Marcus sul cinema dell'antimafia. Diversamente dai tre film precedenti sulla vita degli eroi dell'antimafia, *Alla luce del sole* non presenta un segno scritto, quale per esempio lo striscione alla fine dei *Cento passi*, che commemori l'eroe ormai defunto. Invece il tema della commemorazione è suggerito nella forma della vita di Puglisi come testimonianza, e il suo lascito di umana compassione e la sua responsabilità civile che è ormai passata alla nuova generazione, sono rappresentati nell'ultima scena del film dal piccolo Carmelo e dai suoi compagni.

Come i tre film precedenti menzionati da Marcus, *Alla luce del sole* sfida radicalmente il modello di mascolinità associato con il mondo del crimine organizzato. Infatti propone un modello di comportamento piú complesso mettendo in primo piano un uomo che ha osato sfidare la legittimità dell'autorità mafiosa. In questo modo la figura di don Puglisi dà una nuova definizione di ciò che significa essere italiano ed essere uomo.

Il film ebbe un grosso impatto su un pubblico eterogeneo. Walter Veltroni, sindaco di Roma al momento della sua proiezione iniziale alla Casa del Cinema a Roma, lo descrisse come la storia di un eroe in un paese che ha bisogno di eroi ("Beato il Paese che non ha bisogno d'eroi, ecco noi non siamo beati"[5]). Nonostante che lo stesso Puglisi, come il film lo dimostra, non aspirasse al ruolo di eroe. Invece era pronto ad ammettere le proprie paure e la propria vulnerabilità e vedeva se stesso semplicemente come un uomo la cui vita testimoniava l'imperativo della propria vocazione religiosa, mantenendo la sua attenzione concentrata sui bisogni dei membri piú deboli e piú vulnerabili membri della società.

Il vero tema di *Alla luce del sole* è la passione per la giustizia che spinge il sacerdote protagonista a difendere i propri ideali. Guidato dai suoi principi di fede, ha raccolto la sfida di strappare i bambini all'influenza della mafia e a un futuro di violenza e di emarginazione. Ha lottato fino alla fine per i suoi ideali e ha continuato a farlo anche quando è stato isolato dalla chiesa siciliana e da molti dei suoi parrocchiani. Sapeva quello che lo aspettava ma non ha mai avuto dubbi rispetto al proprio operato. Ai giudici il sicario Salvatore Grigoli ha rivelato che Puglisi prima di morire aveva sussurrato le parole "Me l'aspettavo" e che poi era spirato con un sorriso sulle labbra.

Negli ultimi anni, frammenti dei discorsi di Puglisi sono stati raccolti e pubblicati nel 2005 in un volume intitolato *Il coraggio e la speranza*. Attraverso questi scritti è possibile conoscere le idee che erano alla base della sua ispirazione. La biografia di Francesco Delizioso, amico di don Pino, rimane uno dei testi piú importanti per conoscere la spiritualità e il pensiero del sacerdote. Come racconta Deliziosi nel suo libro riportando le parole del prete, nell'agosto del '91, partecipando ad un convegno a Trento, Puglisi aveva presentato una relazione sul significato della testimonianza, basata sugli scritti biblici e permeata dagli insegnamenti del Concilio Vaticano Secondo:

> Certo, la testimonianza cristiana è una testimonianza che va incontro a difficoltà, una testimonianza che diventa martirio, infatti testimonianza in greco si dice *martyrion*. Dalla testimonianza al martirio il passo è breve, anzi è proprio questo che dà valore alla testimonianza [...]. Per il discepolo-testimone è proprio quello il segno piú vero che la sua testimonianza è una testimonianza valida.[6]

Sebbene Faenza sia un regista laico senza particolare interesse nei confronti della religione, nel suo film ha cercato di restituire con sensibilità ed attenzione la vocazione spirituale del protagonista. Durante la preparazione del film, aveva letto il materiale biografico, gli appunti dello stesso Puglisi, e i racconti personali dei suoi piú vicini collaboratori, Iavazzo e Pecoraro. Era evidente che Puglisi aveva

[5] "Casa del Cinema: *Alla luce del sole*. Roma ricorda la figura di don Puglisi", *L'Unità Roma*,15 gennaio 2006 (recensione firmata "pa.mo"). Disponibile in rete: http,//archiviostorico.unita.it/cgibin/highlight.

[6] Citato in Francesco Deliziosi, "Don Giuseppe Puglisi, vita, insegnamento e martirio," p. 123.

preso seriamente in considerazione gli insegnamenti del Concilio Vaticano Secondo (1961-1965), e aveva cercato di trasmettere il suo messaggio principale ai suoi parrocchiani. Il film dimostra in modo chiaro che don Pino aveva fatto proprio uno degli insegnamenti centrali del Concilio:

> È necessario che tutti i chierici, principalmente i sacerdoti e quanti, come i diaconi o i catechisti, attendono legittimamente al ministero della parola, conservino un contatto continuo con le Scritture mediante una lettura spirituale assidua e uno studio accurato, affinché non diventi un "vano predicatore della parola di Dio all'esterno colui che non l'ascolta dentro di sé".[7]

Si capisce che Puglisi non solo si rese conto che non avrebbe dovuto essere un lettore superficiale della Bibbia proclamando all'esterno cose alle quali non credeva, ma anche che la sua fede gli richiedeva di annunciare pubblicamente con parole e fatti gli imperativi della giustizia sociale.

Un tema comune alla Bibbia ebraica e al Nuovo Testamento cristiano è quello del dovere di dare testimonianza al mondo dell'ingiustizia e della violenza. Tutte e tre le sezioni della Bibbia ebraica, Legge, Profeti e Salmi (*Tanak*), sostengono l'obbligo a dire la verità. Nella Torah questo dovere non è semplicemente un divieto a non testimoniare il falso durante i processi giudiziari. La testimonianza richiede l'obbligo ad affermare verità scomode anche a chi è responsabile di azioni ingiuste. Cosí la fede biblica non è una passiva litania di dogmi ma un impegno attivo nella storia. I profeti biblici, soprattutto Amos, Osea, Isaia, Geremia, non esitano ad accusare il popolo e i loro capi per aver mancato al patto di fede stipulato con Dio. La loro denuncia di trasgressione al patto è spesso incentrata sulla mancanza di attenzione per i membri piú vulnerabili della società. Il messaggio dei profeti denuncia l'oppressione ed è frequentemente diretto all'oppressore. Per i cristiani la tradizione dei profeti culmina nella visione del Nuovo Testamento di Gesú come testimone, il cui ministero è uno degli esempi piú frequenti di questo scontro con l'autorità, sia l'autorità della Roma imperiale che l'autorità religiosa del Tempio. Gesú percorre un cammino di resistenza non-violenta che è ciò che egli predica e che poi incarna attraverso la sua testimonianza di sacrificio. Questi tre elementi, l'obbligo di affermare verità scomode anche ai potenti, la solidarietà con gli umili, cioè i poveri e i dimenticati della terra, e la disponibilità al sacrificio personale si ritrovano pienamente nel ministero sacerdotale di Pino Puglisi e sono parte dello spirito che ha ispirato il movimento della teologia della liberazione nato agli inizi degli anni Settanta.

Inoltre, la coscienza di Puglisi di dare testimonianza pubblica contro qualsiasi tipo di ingiustizia prende sostegno da uno dei documenti piú importanti del Concilio Vaticano Secondo, che parla del martirio non come la morte per la propria fede, ma come

[7] Concilio Vaticano II, *Dei Verbum*, Costituzione Dogmatica sulla Divina Rivelazione, par. 25. Tutti i documenti del Concilio sono disponibili in rete: vatican.va/archive/hist_councils/ii_vatican_council/index_it.htm

> la testimonianza di una fede viva e adulta, vale a dire opportunamente formata a riconoscere in maniera lucida le difficoltà e capace di superarle. Di una fede simile han dato e danno testimonianza sublime moltissimi martiri. Questa fede deve manifestare la sua fecondità, col penetrare l'intera vita dei credenti, compresa la loro vita profana, e col muoverli alla giustizia e all'amore, specialmente verso i bisognosi.[8]

Dopo il Concilio molti teologi cattolici avevano cominciato a riflettere in modo piú complesso di prima sul significato di martirio, allargandolo ben oltre la concezione tradizionale. Karl Rainer, tra gli scrittori piú apprezzati da Puglisi, aveva scritto:

> Una legittima teologia politica e una teologia della liberazione dovrebbero far proprio questo concetto piú ampio di martirio, che assume un significato pratico ed estremamente concreto per un cristianesimo e una Chiesa consapevoli della loro responsabilità per l'affermazione della giustizia e della pace nel mondo.[9]

Nella sua ricerca di giustizia e di solidarietà con i membri piú poveri e piú vulnerabili della società, Puglisi, con coraggio, non aveva fatto altro che mettere in atto quello che aveva imparato dagli scritti dei teologi piú influenti dell'epoca.

Quella di Puglisi è una figura positiva di impegno civile che si ricollega idealmente al personaggio di don Pietro, creato da Roberto Rossellini in *Roma città aperta*. Anche se don Pino diceva di non volere fare politica, le sue attività rendevano ancora piú visibile il fallimento e l'assenza dello Stato. Riconoscendo la forte qualità documentaristica di *Alla luce del sole*, l'allora presidente italiano Oscar Luigi Scalfaro, in una dichiarazione fatta dopo la prima del film, paragonò il suo effetto a un pugno nello stomaco.[10] Visibilmente mosso dalla denuncia implicita sul fallimento dei governi successivi nello sradicare la povertà endemica, le forti disparità sociali e la piaga del crimine organizzato, Scalfaro parlò con rimpianto della sua propria mancanza di successo nel risolvere questi problemi quando era stato ministro degli Interni. La spontanea dichiarazione di rimorso espressa da questo anziano e austero uomo di stato indica la forza del film di Faenza nel suo riuscire a muovere le coscienze, a sfidare lo *status quo* e ad affermare il dovere dell'impegno nei confronti degli ultimi della terra, continuando cosí la testimonianza di don Puglisi.

[8] Concilio Vaticano II, *Gaudium et Spes*, Costituzione Pastorale sulla Chiesa, par. 21.

[9] Karl Rahner, "Dimensions of Martyrdom: A Plea for the Broadening of a Classical Concept" ("Dimensioni del martirio, Per una dilatazione di un concetto classico"), *Concilium* 3, 1983. Il brano citato è tradotto da Francesco Deliziosi nel suo articolo "La Chiesa di fronte alla Mafia. Chiesa, società e poteri in Sicilia", pubblicato in rete:padrepinopuglisi.diocesipa.it/index.

[10] Il discorso fatto da Scalfaro dopo la proiezione del film fa parte dei materiali supplementari inclusi nel DVD.

Bibliografia

ANFOSSI, Francesco, *E li guardò negli occhi. Storia di padre Pino Puglisi*. Milano, Edizioni Paoline, 2005.

CERUSO, Vincenzo, *A mani nude. Don Pino Puglisi*. Roma, San Paolo, 2012.

DELIZIOSI, Francesco, *Don Puglisi. Vita del prete palermitano ucciso dalla mafia*. Milano, Mondadori, 2001.

DELIZIOSI, Francesco, "Don Giuseppe Puglisi, vita, insegnamento e martirio," in Roberto Faenza, *Alla luce del sole, la sceneggiatura del film*. Roma, Gremese, 2005, pp. 107-130.

FILIPPONE, Nicola, *La forza rivelatrice dell'amore. Il sacrificio di don Pino Puglisi nell'ottica della bioetica sociale*. Firenze, Atheneum, 2009.

IAVAZZO, Carolina, *Figli del vento. Padre Puglisi e i ragazzi di Brancaccio*. Milano, San Paolo, 2007.

MARCUS, Millicent, "The Neorealist Legacy in the Contemporary Sicilian Anti-Mafia Film", in Laura E. RUBERTO, Kristi M. WILSON, *Italian Neorealism and Global Cinema*. Detroit, Wayne State University, 2007, pp. 290-306.

PUGLISI, Pino, *Il coraggio della speranza. 100 pagine di don Puglisi*. Roma, Città Nuova, 2005.

RAHNER, Karl, "Dimensions of Martyrdom: A Plea for the Broadening of a Classical Concept", *Concilium* 3, 1983.

STANCANELLI, Bianca, *A testa alta. Don Puglisi, storia di un eroe solitario*. Torino, Einaudi, 2003.

Bibliografia informatica

DELIZIOSI, Francesco, "La Chiesa di fronte alla Mafia. Chiesa, società e poteri in Sicilia" padrepinopuglisi.diocesipa.it/index.

El ángel del juicio. Los ángeles del Apocalipsis y la obra de Giulio Monteverde en México

Óscar Molina
Universidad Nacional Autónoma deMéxico

Los ángeles resultan ser algunos de los personajes con mayor fortuna que han sido creados por la religión y la mitología. Presentes en diferentes culturas y épocas, los ángeles han trascendido los tiempos y se han mantenido como seres vigentes y recurrentes, ya no sólo en el mundo de la fe, sino en universos más mundanos, transitando de la literatura a las artes plásticas, y de ahí a la publicidad, por mencionar algunos casos. ¿Cuál de todas las características de los ángeles es la que les ha permitido ser referentes continuos en la vida de los hombres? Quizá sean sus grandes alas que les dan la posibilidad de volar, sueño eterno de los hermanos de Ícaro, que ni con la invención del aeroplano hemos podido superar. O quizá sea su eterno aspecto juvenil, que igualmente representa otro deseo arquetípico de la humanidad. Pero éstas no dejan de ser visiones mundanas de unos seres cuyo origen dista mucho de las interpretaciones que los hombres de distintas épocas fueron haciendo de ellos.

Los ángeles en la liturgia cristiana

Es el cristianismo es la religión que le dio un significado trascendental a los ángeles, volviéndolos parte importante de su liturgia y personajes de primer orden en las revelaciones divinas: todo ello heredado de la tradición judía plasmada en el Antiguo Testamento. Aunque fue en el judaísmo que estas criaturas tuvieron sus primeras manifestaciones, su personificación es resultado del sincretismo de diferentes culturas. ¿Cómo fue que los ángeles fueron mutando hasta adquirir su forma más difundida, que es la de seres jóvenes, virtuosos, asexuados, y sobre todo alados, característica indisoluble del mito del ángel?

En el Antiguo Testamento los ángeles, que forman parte del ejército de Dios,[1] ya sea como sus mensajeros, sus acompañantes o sus ejecutores, sí tienen un sexo definido: son descritos como hombres,[2] y si bien se dice que habitan en el cielo, sólo en una ocasión se habla de un ángel con alas, en el libro de Daniel.[3]

[1] "¡Alábenlo ustedes, todos sus ángeles! ¡Alábenlo ustedes, ejércitos del cielo!" (Salmo 148.2.)

[2] Por citar un par de ejemplos, en el libro de Jueces, al tratar sobre el nacimiento de Sansón, la mujer de Manoa, madre de Sansón, recibe la revelación del nacimiento de su hijo, a pesar de su esterilidad, por parte de un ángel. La mujer lo describe como "Un hombre de Dios" (Jueces, 13.6). Por otro lado, en el libro de Daniel, se describe a Miguel, quien es "uno de los ángeles príncipes más altos" (Daniel 10.13).

[3] Se trata del ángel Gabriel, quien en el Libro de Daniel llega ante su presencia volando (Daniel 9, 21). Aunque en el libro de Génesis se habla de unos seres alados, colocados como protectores en el

Ya en los orígenes del cristianismo, en el Nuevo Testamento, encontramos una nueva característica de los ángeles, de la cual derivará la forma asexuada que adquirirán en las representaciones artísticas: Cristo, al ser cuestionado sobre con quién debería estar una mujer que se había casado con varios hermanos, llegado el Juicio Final –de acuerdo a la tradición judía, si un hombre moría, su mujer debía casarse con el hermano de éste–, respondió que "Cuando los muertos resuciten, los hombres y las mujeres no se casarán, pues serán como los ángeles que están en el cielo".[4] Es decir, serán célibes, o asexuados.

Una vez que el cristianismo dejó su etapa anicónica y permitió las representaciones de los personajes de su liturgia, los ángeles adquirieron forma. Para su caracterización los artistas se inspiraron en las figuras grecolatinas de Nike –o Victoria– y de Fortuna, ambas diosas aladas. Los ángeles-hombres del Antiguo Testamento se fusionaron con las diosas-mujeres del panteón grecorromano para dar como resultado un personaje ambiguo, con reminiscencias del mito platónico del andrógino. Esta ambigüedad daba al personaje su cualidad asexuada.

Los ángeles y sus misiones

En la Biblia se describen diferentes actividades para los ángeles: aunque todos forman parte de la milicia de Dios: hay quienes son mensajeros, como los que anunciaron el nacimiento de Sansón, Juan y Jesucristo, los hay guardianes, como los que acompañaban a diferentes personajes en sus avatares o en su muerte, como aquel que se encontraba al pie de la tumba de Cristo. También los hay guías, como el que liberó a Pedro de la cárcel (Hechos 12. 6-10) y destructores, como el que mató a 185 mil hombres del campamento asirio (2 Reyes 19.35). Los hay también malvados, "acusadores", como el demonio y sus secuaces, para quienes la iconografía angelical antes descrita no se aplica, pues para mostrar su actitud maléfica fueron personificados como los sátiros: sus alas no son níveas como las de las palomas, sino oscuras y angulosas como las de los murciélagos.

Otro tipo de ángeles, surgidos del Nuevo Testamento, son los del Apocalipsis, quienes serán protagonistas cuando llegue el fin de los tiempos. Estos ángeles serán los mensajeros del reino de Dios y serán los encargados de anunciar la destrucción del actual estado de cosas y el surgimiento del nuevo. Son estos ángeles y sus representaciones artísticas de los que nos ocuparemos en las siguientes líneas.

jardín del Edén una vez que Adán y Eva fueron expulsados del Paraíso (Génesisn 3.24), no se describen como ángeles, aunque algunos los han interpretado como querubines: cabezas aladas. (Cfr. *Dios habla hoy. La Biblia con Deuterocanónicos*, glosario pp. 383-384)

[4] Cfr. Mateo 22.30 y Lucas 20.34-46.

Los ángeles del apocalipsis del Juicio Final y la resurrección al arte funerario

La resurrección de los muertos y el Juicio Final resultan temas fundacionales del cristianismo y han sido representados en el arte en múltiples ocasiones. En la resurrección de Cristo se encuentra la promesa de la resurrección de todos los miembros del género humano, pero no de manera gratuita: de acuerdo a la liturgia, cada uno será juzgado por sus acciones en vida. Para llevar a cabo este juicio supremo, Cristo se hará acompañar por sus ángeles. Los ángeles presentes en este momento tienen características muy definidas: según las narraciones incluidas en los libros de Mateo y el Apocalipsis, serán siete y estarán armados con trompetas, las cuales harán sonar anunciando que los muertos deben despertar, para que, junto con los vivos, sean juzgados por el Creador (Mateo, 24. 31 y Apocalipsis 8-10).

Inicialmente los ángeles del apocalipsis no eran representados de manera individual, sino que formaban parte de una iconografia que trataba de ilustrar la visión del Juicio Final. El tema fue tratado en diferentes catedrales, en la portada principal, lo cual revela su importancia, pues estaba a la vista de todo aquel que pasara por el templo, sin necesidad de introducirse en él. El tema también se encuentra al interior de la iglesia, en las paredes de los claustros o en los Libros de Horas, a los que los fieles recurrían en el interior de sus casas para apoyarse en la oración. La imagen era recurrente tanto en la vida pública como en la privada, recordando a los creyentes el destino del que nadie se salvaría. El apogeo de estas representaciones se dio en la Baja Edad Media y tenemos ejemplos en las catedrales de Nôtre Dame en París; y en España, en León, en Ourense, en Santa María Tudela; en Italia, en el cementerio de Pisa, en el Duomo de Ferrara; y tmbién en la "Mesa de los Pecados Capitales" de Jeronimus Bosch, "El Bosco", por mencionar algunos ejemplos.[5] En estas representaciones, los muertos de manera colectiva resucitan al sonar de las trompetas, mientras Cristo es testigo de la escena, en la que ángeles y demonios separan a los justos de los pecadores, a su lado derecho e izquierdo respectivamente. Los ángeles adquieren una fisonomía prototípica: son figuras esbeltas, jóvenes, de cabellos rizados, rubios u obscuros, vestidos con largas túnicas que los cubren de pies a cabeza, en algunas ocasiones sujetadas a la cintura por un cordón.

Con el surgimiento del monumento fúnebre individual o familiar a finales de la Edad Media se creó una nueva versión de estos ángeles: ya no son personificados únicamente en el momento del juicio, sino que, traídos a la época en la que fueron representados por los artistas, se transformaron en guardianes individuales de sepulcros y criptas, en los que a la vez que custodian el cuerpo de los muertos, recuerdan a los vivos que los visitan que, llegado el momento, tocarán sus trompetas para despertarles y ser juzgados por el Creador.

[5] Sobre las representaciones del Juicio Final he escrito en mi tesis doctoral *De Sacralización. Los objetos sacros a través del tiempo: el caso de la cruz atrial de Santiago Atzacoalco*, pp. 73-82.

Durante el siglo XIX e inicios del siglo XX, se dieron los momentos cúspide de las representaciones de estos ángeles del juicio acompañando a los muertos en los monumentos fúnebres. La creación de los primeros cementerios modernos, a consecuencia de los descubrimientos en el campo de la higiene, que llevaron a expulsar a los difuntos del interior de templos y atrios, dio como resultado una nueva tipología arquitectónica que fue campo fértil para los escultores. Si los muertos ya no estaban bajo la custodia de Dios en las iglesias, serían los miembros de su milicia, los ángeles, quienes poblarían los cementerios extraurbanos acompañando a los difuntos hasta el día del Juicio.

Esta separación de la muerte de las iglesias también coincidió con el cambio de valores estéticos que venía gestándose desde el siglo de las luces: al disminuir el control de la religión, los artistas tuvieron mayor libertad creativa y fundieron sus intereses con los de sus contratantes, personas que no sólo buscaban un sitio en el cual reposar, sino también uno en el que pudiesen recibir un reconocimiento social. Valores sacros y paganos se entrelazaron nuevamente, dando como resultado un sincretismo renovado en el que los personajes de la tradición católica se reinterpretaron y fundieron con los valores hedonistas de la nueva época. Los ángeles de carácter asexuado fueron dando paso a formas juveniles en las que los caracteres masculinos o femeninos se mostraron en su esplendor.

Se volvieron los cementerios decimonónicos europeos galerías al aire libre, en las que podemos ser testigos de estos cambios de valores sociales y de corrientes artísticas, en los que la escultura resultó principal beneficiaria. Serían los artistas italianos, los maestros en el arte de crear los nuevos rostros de los custodios de la muerte; entre ellos resulta figura destacada Giulio Monteverde.

Giulio Monteverde[6]

El escultor italiano Giulio Monteverde nació en Bistagno, región del Piemonte, cuna de grandes escultores, el 8 de octubre de 1837. Su padre, viendo el talento que poseía para el modelado, lo colocó como aprendiz de un carpintero a los nueve años de edad. Su trabajo como tallador de madera lo condujo al taller de Giovanni Bistolfi, padre de Leonardo Bistolfi, quien sería otro de los grandes escultores italianos del siglo XIX.[7]

Entre 1857 y 1859, ya casado, se transfirió a Génova, donde se involucra en la vida artística y en el movimiento naturalista antiacadémico. En 1865 ganó una pensión artística en la Academia de San Lucas en Roma, lo que transformaría su vida. Es ahí donde comienza a recibir premios y también el reconocimiento de su

[6] Los datos biográficos del autor fueron extraídos de Patti Uccelli Perelli, Maria Flora Giubilei, *et al.*, *Gipsoteca Giulio Monteverde. Guida alla Collezione di Bistagno*, p. 7.

[7] Sobre Leonardo Bistolfi y el Simbolismo puede consultarse el artículo de mi autoría “Leonardo Bistolfi y el Simbolismo italiano en México”, en Mariapia Lamberti, Fernando Ibarra eds., *Italia y los italianos: lengua, literatura e historia*, pp. 233-242.

talento a través de encargos de obras conmemorativas, de retratística y funerarias.[8] Monteverde colaboró en el máximo monumento que celebra la unificación italiana: el monumento a Vittorio Emanuele II en Roma, con el conjunto titulado "Il pensiero". Después de más de setenta años de actividad artística, Monteverde muere en Roma el 3 de octubre de 1917, muy cerca de su octogésimo aniversario.

El arte funerario fue tema capital en la obra de Monteverde; la maestría de sus ejecuciones lo llevó a ser un artista muy buscado. Su pieza más reconocida y que nos permite retomar el tema de los ángeles del Juicio Final, es la realizada para la familia Oneto en el cementerio de Staglieno en Génova. Francesco Oneto, rico comerciante y presidente de la Banca General fallecido en 1878, comisionó a Monteverde para realizar su mausoleo familiar. La obra, producida en 1882, representa a un ángel apocalíptico de figura enigmática. Ya no es un personaje andrógino: es una adolescente claramente inspirada en la corriente simbolista, en el que la mujer fatal se funde con el personaje religioso.[9] Esta obra es considerada punto de ruptura en el arte religioso, ya que, en palabras de Valenti, "pierde la connotación cristiana de guía hacia el paraíso para volverse testimonio del ambiguo misterio de la nada; sin ofrecer algún gesto consolador, sino mostrándose lejano e imperturbable".[10]

La figura representa a una mujer adolescente de cara redonda, enmarcada por una cabellera rizada que le llega a los hombros, la cual se encuentra sujeta por una diadema adornada por estrellas de cinco picos. Dos rizos caen sobre su frente llegando a la altura de sus cejas, que enmarcan grandes ojos de mirada profunda. La nariz y la boca de gesto serio guardan una misma línea, enfatizando el rasgo casi infantil. Cruza ambos brazos; el izquierdo dirigido hacia el pecho, casi a la altura de la clavícula, cae sobre el brazo derecho, cuya mano sostiene una larga trompeta que, a manera de báculo, llega hasta el suelo. Al igual que sus brazos, sus piernas están cruzadas, la izquierda sobre la derecha. Cubre su cuerpo un vestido largo

[8] La obra de Giulio Monteverde se encuentra distribuida a lo largo del territorio italiano, y no únicamente en los cementerios: también lo podemos encontrar en plazas públicas, como el monumento conmemorativo dedicado a Vicenzo Bellini en Catania, o en museos, como la pieza titulada "Idealità e Materialismo", que se encuentra en la Galleria Nazionale d'arte Moderna de Roma.

[9] Como artista simbolista, Monteverde encuentra parte de su inspiración en el sexo femenino, que representa en múltiples ocasiones y formas, desde adolescentes inocentes, hasta mujeres llenas de sensualidad. En el primer caso encontraríamos como ejemplo el "Angelo della Notte", esculpido en el monumento funerario de la familia Gallenga Stuart en el cementerio de Solomeo en Corciano, cerca de Perugia. Dos versiones más de este ángel fueron colocadas en los cementerios de Verano en Roma y de Crajova en Rumanía. (Cfr. P. Uccelli Perelli, *op. cit.* p. 16). Una imagen, ya no angelical, sino de una mujer envuelta en el drama de la muerte, se encuentra representada en el conjunto escultórico "Dramma eterno", en el monumento funerario dedicado a Valente Celle, en el cementerio de Staglieno en Génova. En esta escultura una mujer desnuda se desvanece entre los brazos de la muerte, en una interpretación moderna de la danza macabra medieval. En los bocetos originales, la mujer se encontraba completamente desnuda, mientras que en la versión final la figura es cubierta de la cintura hacia abajo (*ibidem*, p. 25).

[10] *Ibid.*, p. 23.

entallado, probablemente de satín, que, desde la altura del pecho hasta los pies, no hace sino destacar su curvilínea figura. Los hombros quedan al descubierto, mientras que las grandes alas, también recogidas, no hacen otra cosa que aumentar la sensualidad del personaje.



Aunque nuestro ángel se muestra imperturbable, no es el caso de los mortales que la han admirado, comenzando por su propio creador, quien la eligió y reprodujo para custodiar el mausoleo que hizo para él y su familia en el cementerio de Verano en Roma. Aunque la modelo y el artista eran los mismos, algo cambió en su obra reproducida en el mausoleo romano a inicios del siglo XX: no sólo se nota la madurez de Monteverde y su técnica: la mirada del ángel también se vuelve más profunda, ante sus ojos la muerte se ofrece como espectáculo aún más difícil de entender.

El ángel del Juicio y su difusión

Este ángel no sólo sedujo a su creador; pues resulta ser una de las piezas más copiadas en el arte funerario de finales del siglo XIX e inicios del siglo XX. En Italia, además de los dos originales manufacturados por Monteverde y del modelo en yeso conservado en la gipsoteca de Bistagno, podemos encontrar otra copia en el mismo cementerio de Verano, de menor calidad, pero de evidente inspiración monteverdiana. Caso similar se repite en España, en el cementerio de la Almudena de Madrid y en otras partes de Europa.

Aunque confinado en los cementerios, este ángel no se conformó con reproducirse en Europa, sino que viajó más allá del océano, hacia territorio americano.

En nuestro país, específicamente en la ciudad de México, tenemos varias copias que dan cuenta de la fortuna de la pieza. Una de ellas resulta muy cercana a las originales de Monteverde: nos referimos a la que se encuentra en el mausoleo de la familia Moncada en el panteón del Cerrito en el conjunto del Tepeyac, la cual, según testimonio de una heredera, habría llegado desde Italia en 1904, en el mismo barco en que viajaron las primeras piezas para la construcción del Teatro Nacional proyectado por Adamo Boari, hoy Palacio de Bellas Artes.[11]



A simple vista la pieza parecería ser copia directa de sus similares de Génova y Roma, sin embargo ante las aparentes semejanzas emanan las diferencias: el rostro, la corona, los pliegues, dan señales de que este ángel puede ser una muy buena réplica, pero no parte de los originales monteverdianos.[12] Desgraciadamente

[11] Cfr. Silvia Segarra Lagunes, *Panteón del Tepeyac: paisaje, historia y restauración*, p. 39.

[12] Silvia Segarra Lagunes considera que este ángel sí puede ser de la mano de Giulio Monteverde, dando razones de temporalidad de las obras, dimensiones y materiales (*vid Ibid*., p. 41). En lo particular no me parece que sea así; la maestría de las piezas italianas no se reproduce en ésta.

aún no se ha podido profundizar en el estudio del ángel, ni tampoco puede ser admirado, pues actualmente es parte de un litigio por su custodia, lo que lo mantiene cubierto en el mausoleo al que pertenece.[13]

Aún así, podemos admirar otras copias de este ángel en nuestra ciudad. En el Panteón Español existen cuatro piezas inspiradas ya sea en el modelo de Monteverde o en la copia que se encuentra en el cementerio del Cerrito. Una de ellas es de la mano de Adolfo Ponzanelli, otro de los italianos que vinieron a México y que creó obras maestras del arte funerario. Quizá debido a esta copia se le atribuía la autoría del ángel que se encuentra en el panteón del Tepeyac.

Colofón

En este breve artículo he querido, a vuelo de pájaro, hablar sobre las transformaciones de los ángeles apocalípticos hasta llegar al que magistralmente creó Monteverde y que fue replicado en nuestro país. Considero que la fortuna del Ángel del Juicio de Giulio Monteverde se debe no sólo a su belleza, sino a que es fiel reflejo del periodo histórico en el que fue creado, en el que las enseñanzas religiosas estaban siendo puestas en duda frente a una visión más laica de la vida. La mirada de este ángel no es de esperanza ni de sufrimiento, es de quien reflexiona en su interior sobre el momento prometido por el cristianismo en el que todos habremos de ser juzgados: en sus ojos no hay esperanza, pero tampoco drama, sólo incertidumbre. La profunda incertidumbre que se ve en su mirada no es más que el reflejo del sentir de nosotros los mortales modernos, debatidos entre la fe y la ciencia, entre la esperanza y el escepticismo. Este ángel, con su mirada profunda, es fiel eco de las palabras escritas en Mateo 24.36, en donde se menciona que nadie sabe el día ni la hora en la que seremos juzgados: "ni aún los ángeles del cielo".

Bibliografía

Dios habla hoy. La Biblia con Deuterocanónicos, Versión Popular. Traducción directa de hebreo, arameo y griego. México, Sociedades Bíblicas Unidas, 1994.

Molina, Oscar, "Leonardo Bistolfi y el Simbolismo italiano en México", en Mariapia Lamberti, Fernando Ibarra, eds., *Italia y los italianos: lengua, literatura e historia*, México, unam, 2011, pp. 233-242.

[13] Bertha Teresa Ramírez, "Regresan a mausoleo del Panteón del Tepeyac El Ángel del Silencio", en *La Jornada*, lunes 14 de marzo de 2005.

MOLINA, Oscar, “De Sacralización. Los objetos sacros a través del tiempo: el caso de la cruz atrial de Santiago Atzacoalco”, Tesis doctoral en Historia del Arte. México, UNAM, 2012.
SEGARRA LAGUNES, Silvia, “Panteón del Tepeyac: paisaje, historia y restauración”, *Apuntes. Revista de estudios sobre patrimonio cultural*, Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia, vol. 18, 1-2, enero-diciembre, 2005, pp. 26-47.
UCCELLI PERELLI, Patti, Maria Flora GIUBILEI, *et al.*, *Gipsoteca Giulio Monteverde. Guida alla Collezione di Bistagno*. Comune di Bistagno, 2004.

Bibliografía informática

RAMÍREZ, Bertha Teresa, “Regresan a mausoleo del Panteón del Tepeyac El Ángel del Silencio”, *La Jornada*, lunes 14 de marzo de 2005. jornada.unam.mx/2005/03/14.

Marcovaldo di Italo Calvino
Testo immaginifico e prezioso per la didattica della lingua italiana come LS

Danilo Capasso
Univerzitet u Banjoj Luci

Se avessimo una Fantastica, come una Logica, sarebbe scoperta l'arte di inventare
Novalis

Il presente progetto di glottodidattica dell'italiano come LS si è svolto presso il dipartimento di Italianistica dell'Università di Banja Luka, Bosnia-Erzegovina, nell'anno accademico 2010-2011, primo semestre del secondo anno. Ha coinvolto una classe di 36 studenti il cui livello di partenza di conoscenza della lingua italiana era B1. È stato scelto come testo di glottodidattica il libro di I. Calvino *Marcovaldo*. Vengono di seguito dimostrate le procedure glottodidattiche e i risultati raggiunti nella competenza della lingua italiana come LS.

1. Perché *Marcovaldo*?

È stato scelto il testo di Calvino per i seguenti motivi: 1. ricchezza lessicale; 2. struttura complessa della frase;[1] 3. costruzione stilistica "attraente"; 4. capacità ludica del linguaggio; 5. linguaggio binario: testuale e filmico; 6. ideale pedagogico.

Questi sei motivi sono stati individuati analizzando non solo la struttura linguistica del testo, ma anche le competenze e le attitudine degli studenti che si apprestavano a frequentare il terzo semestre del proprio percorso curriculare universitario. Durante il primo e il secondo semestre gli studenti, in modo abbastanza omogeneo, hanno mostrato di trasferire nella LS alcune caratteristiche delle proprie competenze in L1. Prima di tutto un disinteresse verso la lettura di qualsiasi testo letterario, un'espressione verbale limitata all'uso di non piú di un centinaio di vocaboli, uno stile semplificato dell'enunciato sia scritto che orale, scarsa capacità di riproduzione riassuntiva di un testo letto, scarsa capacità di ritenzione mnestica di un testo letterario e non obbligatorio perché parte di una bibliografia per un esame.

In base a queste analisi, le sei precedenti motivazioni possono contrastare le caratteristiche negative degli studenti in base al seguente schema:

[1] "i racconti-favole, nonostante la fedeltà a un unico modello strutturale, rivelavano un incremento di emblematicità del protagonista e di complessità narrativa." Maria Corti, *Il viaggio testuale*, p. 195.

1. Ricchezza *vs* povertà di espressione; 2. struttura complessa dell'enunciato *vs* semplicità della comunicazione; 3. costruzione stilistica "attraente" *vs* amorfismo del contenuto; 4. capacità stimolante del linguaggio *vs* apatia della lettura; 5.linguaggio binario: testuale e filmico vs unicità del linguaggio; 6. ideale pedagogico *vs* testo "usa e getta".

Riguardo a quest'ultimo punto, è stato proprio Calvino a puntualizzare nel 1971, menzionando la funzione scolastica del proprio testo:

> Due elementi dell'impostazione del libro hanno senz'altro funzionato e mi pare potrebbero essere tenuti presenti per altri futuri libri di lettura scolastica: 1) una struttura narrativa semplice e ripetibile: che serva da modello per organizzare una serie di esperienze, e che dia l'idea che il libro non è qualcosa di perentoriamente definitivo, ma una costruzione a cui tutti possono collaborare, aggiungere parti proporre varianti; 2) un certo margine di opinabilità nelle conclusioni che si possono trarre dal libro, nella "morale della favola", nel senso ultimo da dare ai personaggi e situazioni, in modo che si possano dare discussioni e giudizi divergenti su *alternative precise*.[2]

1.1 Scomposizione del libro in modelli didattici

È possibile scomporre il libro in modelli didattici[3] che serviranno come esempi per le procedure glottodidattiche che saranno esaminate in seguito.

Binomio "insolito" sostantivo-aggettivo

Nel testo calviniano sono frequenti i binomi "insoliti" tra sostantivo e aggettivo, molto spesso aggettivi che riferiscono qualità umane seguono sostantivi denominanti oggetti creando un effetto di prosopopea:

- Le cose di tutti i giorni spigolose e ostili (IV-35)
- Tacco ilare e veloce (X-60)
- Rintocco rugginoso (X-61)
- I prudenti zoccoli (X-61)
- Le miti corna (X-62)
- I menzogneri e languidi odori di fieno e suoni di campane (X-65)
- Quell'arbusto che ingialliva allampanato (XV-95)

Espressioni idiomatiche[4]

- *Guardarsi in cagnesco* (I-18)
- *Lavoravo come un mulo* (X-64)

[2] Italo Calvino, *Marcovaldo*, p. 1367.

[3] Le frasi e i passi estrapolati dal testo si riferiscono alla edizione di *Marcovaldo* uscita come allegato per il *Corrriere della Sera* il 21 gennaio 2002, con la prefazione di Gian Antonio Stella. È il libro che è stato usato come testo per gli studenti in questione. Gli esempi scelti riporteranno alla fine della citazione il numero romano del racconto e poi la pagina.

4 Le espressioni idiomatiche sono evidenziate in corsivo nelle frasi scelte.

• Si capiva che dovevano *tenerlo un po' a stecchetto* (XI-67)
• Alla vecchietta *venne quasi un colpo* (XI-72)
• Erano tinche cosí ben disposte che correvano nella rete *a capofitto* (XIII-86)
• E forse *parlandosi alla muta* sarebbero riusciti a fissare un appuntamento (XIV-92)
• E cosí continuava a *fare la spola* per vie e piazze e lungofiumi e ponti (XV-99)
• Alle sei di sera la città *cadeva in mano* dei consumatori (XVI-101)
• Era roba che *si regala come l'acqua delle fontane* (XVII-111)

La descrizione immaginifica

Si tratta di un passo nel quale un'immagine reale è descritta usando immagini fantasiose, stimolanti:

• In una via vicina, una squadra d'operai stava aggiustando uno scambio alle rotaie di un tram. Di notte, nelle vie deserte, quei gruppetti di uomini accucciati al bagliore dei saldatori autogeni, e le voci che risuonano e poi subito si smorzano, hanno un'aria segreta come di gente che prepari cose che gli abitanti del giorno non dovranno mai sapere. (II-23)

• Gli stormi tagliano il cielo alti sopra le striate groppe dei campi e lungo il margine dei boschi, ed ora sembrano seguire la ricurva linea di un fiume o il solco di una valle, ora le vie invisibili del vento. Ma girano al largo, appena le catene dei tetti d'una città gli si parano davanti (III-27)

• Ogni giorno una fioritura impetuosa faceva appena in tempo a sbocciare dietro le vetrine illuminate, i rossi salami a penzolare, le torri di piatti di porcellana a innalzarsi fino al soffitto, i rotoli di tessuto a dispiegare drappeggi come code di pavone, ed ecco già irrompeva la folla consumatrice a smantellare a rodere a palpare a far man bassa. Una fila ininterrotta serpeggiava per tutti i marciapiedi e i portici, s'allungava attraverso le porte a vetri nei magazzini intorno a tutti i banchi, mossa dalle gomitate di ognuno nelle costole di ognuno come da continui colpi di stantuffo. Consumate! E toccavano le merci e le rimettevano giú e le riprendevano e se le strappavano di mano; consumate! E obbligavano le pallide commesse a sciorinare sul bancone biancheria e biancheria; consumate! E i gomitoli di spago colorato giravano come trottole, i fogli di carta a fiori levavano ali starnazzanti, avvolgendo gli acquisti in pacchettini in pacchetti e i pacchetti in pacchi, legati ognuno con il suo nodo a fiocco. E via pacchi pacchetti pacchettini borse borsette vorticavano attorno alla cassa in un ingorgo, mani che frugavano nelle borsette cercando i borsellini e dita che frugavano nei borsellini cercando gli spiccioli, e giú in fondo in mezzo a una foresta di gambe sconosciute e falde di soprabiti i bambini non piú tenuti per mano si smarrivano e piangevano. (XVI-100-101)

Il *kenning*

Il *kenning* consiste nell'esprimere un'immagine in termine di un'altra, è una perifrasi che rimpiazza il nome di un oggetto o di una persona:

• sfera che contiene tutto e non la contiene nessun limite (XIV-91)

• Quella falsa luna intermittente che continuava a sgranare il suo giallo, giallo, giallo (II-22)
• Il fiume continuava a traboccare di schiuma come un bricco di latte al fuoco (XVII-112)
• Quell'anno i reumatismi serpeggiavano tra la popolazione come i tentacoli di una piovra (V-39)
• descrizione dell'aeroporto e dell'aereo senza mai nominarlo (XII–79-83)

La regola del 3

Molto spesso la ricchezza lessicale del testo calviniano si riscontra in un sistema ternario di sostantivi, aggettivi, sostantivi + aggettivi o locuzioni:
• Nel buio della terra i funghi silenziosi, lenti, conosciuti solo da lui, *maturavano la polpa porosa, assimilavano succhi sotterranei, rompevano la crosta delle zolle* (I-16)
• Ora quel ronzio, *come un cupo soffio aspirante e insieme come un raschio interminabile e anche uno sfrigolio* (II-23)
• Difatti c'era una fontana, lí vicino, illustre opera di scultura e d'idraulica, con *ninfe, fauni, dèi fluviali*, che intrecciavano *zampilli, cascate e giochi d'acqua*. (II-24)
• Aperse il rubinetto: *dalle conchiglie, dalle barbe, dalle froge dei cavalli* (II-24)
• Ma pensò essersi trattato *o d'un cane di competenza dell'accalappiacani, o d'un'allucinazione, di competenza del medico alienista, o d'un licantropo, di competenza non si sa bene di chi*, ma preferibilmente non sua, e scantonò (II-26)
• Era un tempo in cui i piú semplici cibi racchiudevano *minacce insidie e frodi*. (XIII-84)
• Ma il fiume lí in città, che raccoglieva *spazzature, scoli e fogne* (XIII-85)
• Perché a star lí, tra la tenda e il portaombrelli, le mancavano *luce, aria e rugiada* (XV-94)
• E il vento, il vento levava in alto *bave e gale e cumuli* che si allungavano in ghirlande iridate (XVII-112-113)
• Ma le bolle continuavano il loro sfarfallio, *iridate e fragili e leggere* (XVII-113)
• Ora si rivelava un mosaico di pietre disparate, ognuna ben distinta dalle altre alla vista e al contatto, per *durezza e calore e consistenza* (XVIII-117)
• Gli avevano puntato contro *riflettori, "telecamere", microfoni* (XVIII-117)
• Ora torreggiano *condomini, caseggiati popolari, grattacieli nuovi fiammanti* (XIX-119)
• E bastava *un gnaulio, uno sbuffo, un tendersi del pelo* su una schiena arcuata per fargli intuire *legami e intrighi e rivalità* tra loro (XIX- 120-121)

Il congiuntivo

• Stava in ascolta la notte ai passi sulla via come se la finestrella della stanza *fosse* la bocca di una conchiglia, riecheggiante, (X-64)
• "L'*avessi* io,– pensò Marcovaldo, –lo rimpinzerei finché non diventa una palla" (XI-67)

• In fretta ci ficcò dentro il coniglio, s'abbottonò, e perché il dottore non gli *vedesse* quel rigonfio sussultante sullo stomaco. Lo fece passare dietro, sulla schiena
• Decise di arrendersi, di prestarsi al gioco degli uomini: *andasse* poi come voleva. (XI-73)
• Chiunque lo *rintracci sappia* che la sua carne è velenosa (XI-74)
• Riuscí a farsi prestare un po' dall'uno un po' dall'altro un arsenale da pescatore il piú completo che si *fosse* mai visto. (XIII-86)
• Oh *potessi* destarmi... oh potessi dormire qui... oh *potessi* vedere foglie e cielo (II-19)
• Come dormirei bene se non ci *fosse* quell'affare! (II-22)
• non c'era neanche bisogno che il paziente si *spogliasse* (V-37)

Il potere della parola – il potere alla parola
Lo stile di *Marcovaldo* è anche definito da un uso autorevole della "parola". Autorevole nel senso che la parola ha il potere ipotipotico di creare immagini grazie a una descrizione minuziosa, cromatica, sensoriale, in movimento dell'azione o delle azioni raccontate:
I colori
• Alla luce dell'arcobaleno tutto il resto sembrava nero: la gente sui marciapiedi, le facciate delle case che facevano ala: e su questo nero, a mezz'aria, giravano giravano le foglie d'oro brillanti, a centinaia; e mani rosse e rosa a centinaia s'alzavano dall'ombra per acchiapparle; e il vento sollevava e foglie d'oro verso l'arcobaleno là in fondo, e le mani, e le grida; e staccò anche l'ultima foglia che da gialla diventò color d'arancio poi rossa violetta azzurra verde poi di nuovo gialla e poi sparí. (XV-100)
Gli animali
• Marcovaldo percorreva le strade con zig-zag da farfalla (XVIII-117)
• Ed ecco si sentiva scrutato da pupille che diventavano fessure, sorvegliato dalle antenne dei baffi tesi, e tutti i gatti intorno a lui sedevano impenetrabili come sfingi, il triangolo rosa del naso convergente sul triangolo nero delle labbra, e solo a muoversi era il vertice delle orecchie, con un guizzo vibrante come un radar. (XIX-121)
I rumori
• I rumori della città che le notti d'estate entrano dalle finestre aperte nelle stanze di chi non può dormire per il caldo, i rumori veri della città notturna, si fanno udire quando a una cert'ora l'anonimo frastuono dei motori dirada e tace, e dal silenzio vengon fuori discreti, nitidi, graduati secondo la distanza, un passo di nottambulo, il fruscio della bici d'una guardia notturna, uno smorzato lontano schiamazzo, ed un russare dai piani di sopra, il gemito di un malato, un vecchio pendolo che continua a battere le ore. Finché comincia all'alba l'orchestra delle sveglie nelle case operaie, e sulle rotaie passa un tram. (X-60)
La prospettiva rovesciata
• Al suono di violini tzigani, volteggiavano pernici e quaglie dorate su vassoi d'argento tenuti in equilibrio dalle dita biancoguantate dei camerieri in frac. O, piú

precisamente, sopra i vassoi i guanti bianchi e sospeso in bilico sulle scarpe di vernice dei camerieri il lucido parquet, da cui pendevano palme nane in vaso e tovaglie e cristallerie e secchi come campane con una bottiglia di champagne per batacchio: tutto capovolto... (XIX-121)

Il contrasto evidente

Marcovaldo rappresenta fondamentalmente il contrasto tra la città e la campagna. La prima è l'involucro che avvolge il protagonista, la seconda è una sorta di reminiscenza le cui vestigia, minime in confronto alla prepotenza della città, riescono comunque a creare un palese contrasto:

• Aveva questo Marcovaldo un occhio poco adatto alla vita di città: cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti, per studiati che fossero a colpire l'attenzione, mai fermavano il suo sguardo che pareva scorrere sulle sabbie del deserto. Invece, una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di un tarlo in una tavola, buccia di fico spiaccicata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza. (I-15)

• Marcovaldo tornò a guardare la luna, poi andò a guardare un semaforo che c'era un po' piú in là. Il semaforo segnava giallo, giallo, giallo, continuando ad accendersi e riaccendersi. Marcovaldo confrontò la luna e il semaforo. La luna col suo pallore misterioso, giallo anch'esso, ma in fondo verde e anche azzurro, e il semaforo con quel suo gialletto volgare. E la luna, tutta calma, irradiante la sua luce senza fretta, venata ogni tanto di sottili resti di nubi, che lei con maestà si lasciava cadere alle spalle; e il semaforo intanto sempre lí accendi e spegni, accendi e spegni, affannoso, falsamente vivace, stanco e schiavo. (II-21)

Dal libro allo sceneggiato

Marcovaldo è stato anche uno sceneggiato girato nel 1962 nei teatri di posa di Torino con la regia di Giuseppe Bennati. Sono state trasmesse cinque puntate, di cui la prima il 1 maggio 1970 su RAI 2. Il testo calviniano è stato adattato per le trasmissione televisiva dallo stesso Bennati con la collaborazione di Manlio Scarpelli e Sandro Continenza. Sergio Liberovici si è occupato della colonna sonora e delle musiche, Marcovaldo è stato interpretato da Nanni Loy, Domitilla da Didi Perego, Viligelmo da Arnoldo Foà. Come di consuetudine lo sceneggiato non segue fedelmente il libro di Calvino. Ogni puntata "mischia" le trame dei racconti, a volte li congiunge in un unico episodio.

1.2 Procedure glottodidattiche

Binomio "insolito" sostantivo-aggettivo

Esposizione: orale e/o scritta.

Metodologia: *exemplum*,[5] lettura degli stilemi calviniani, analisi del significato, produzione dei binomi.

[5] L'*exemplum*, sullo stile del genere letterario diffuso nel Medioevo, è una metodologia che fornisce allo studente un modello da seguire dotato di *auctoritas* (il modello in questione è ineccepibil-

VANTAGGI: chiarificazione della differenza tra significante e significato, tra denotazione e connotazione.
ESECUZIONE: AI.[6]
CORNICE: minimo 90 minuti (due lezioni di 45 minuti).

Espressioni idiomatiche
ESPOSIZIONE: orale e/o scritta.
METODOLOGIA: lettura dell'espressione, ricerca e ricezione del significato attraverso l'analisi del testo, produzione di un enunciato esplicativo.
VANTAGGI: arricchimento lessicale, miglioramento della competenza nell'analisi testuale.
ESECUZIONE: ACI[7] - *Jigsaw*.[8]
CORNICE: minimo 90 minuti (due lezioni di 45 minuti).

La descrizione immaginifica
ESPOSIZIONE: orale e/o scritta.
METODOLOGIA: lettura del testo, analisi del testo, ricezione del senso, produzione di un testo personale sul modello del testo di partenza.
VANTAGGI: arricchimento lessicale, intuizione dei lemmi sconosciuti, miglioramento delle competenze di formulazione.
ESECUZIONE: ACI - *Jigsaw*.
CORNICE: minimo 90 minuti (due lezioni di 45 minuti).

Il *kenning*
ESPOSIZIONE: orale e/o scritta.
METODOLOGIA: lettura della frase, analisi della frase, intuizione del significato, produzione di una circonlocuzione con la tecnica del *kenning*.
VANTAGGI: miglioramento delle competenze cognitive, miglioramento delle competenze di formulazione dell'enunciato.
ESECUZIONE: AI.
CORNICE: minimo 90 minuti (due lezioni di 45 minuti).

mente chiaro: lo studente non può andare oltre i limiti dell'unione di sostantivo +aggettivo).

[6] Apprendimento Individuale: lo studente svolge l'esercizio da solo avvalendosi solo dell'aiuto di un dizionario.

[7] Apprendimento Cooperativo Informale. Gli studenti svolgono l'esercizio in gruppo, non è consentito l'uso del vocabolario né di altri strumenti educativi (libro di grammatica, internet, ecc.) L'apprendimento cooperativo informale è utile per spronare la curiosità degli studenti perché inizia un processo cognitivo che permette loro di creare una condizione utile e favorevole all'apprendimento e allo sviluppo degli argomenti della lezione stessa.

[8] Il lavoro dei gruppi non è chiuso, bensí, usando la tecnica del *jigsaw* di Aronson, i confronti tra i diversi gruppi servono a uno scambio di informazioni-competenze. Sarà poi compito di ciascun gruppo gestire il *puzzle* di informazioni in maniera tale da creare un effetto *scaffolding* grazie al quale ogni membro (studente) di ogni gruppo risulterà competente delle nozioni acquisite e sarà in grado di gestirle al fine di risolvere l'esercizio richiesto.

La regola del 3
Esposizione: orale e/o scritta.
Metodologia: *exemplum*, lettura del testo, analisi del testo, ricezione dello schema ternario, produzione di un testo personale sulla base dello stesso schema.
Vantaggi: miglioramento delle competenze di formulazione dell'enunciato.
Esecuzione: AI.
Cornice: minimo 90 minuti (due lezioni di 45 minuti).

Il congiuntivo
Esposizione: orale e/o scritta.
Metodologia: *exemplum*, lettura delle frasi, analisi morfologica e sintattica, produzione di frasi con l'uso del congiuntivo usando la stessa cornice testuale.
Vantaggi: chiarificazione dell'uso del congiuntivo, miglioramento nella competenza dell'uso del modo verbale, rafforzamento della sensazione della necessità dell'uso congiuntivo.
Esecuzione: AI.
Cornice: minimo 90 minuti (due lezioni di 45 minuti).

Il potere della parola – il potere alla parola
Esposizione: orale e/o scritta.
Metodologia: *exemplum*, lettura del testo, analisi del testo, ricezione del senso, produzione di un testo personale.
Vantaggi: uso dell'ipotiposi, effetto *schoëblintsjia*.[9]
Esecuzione: ACI - Jigsaw.
Cornice: minimo 90 minuti (due lezioni di 45 minuti).

Il contrasto evidente
Esposizione: orale e/o scritta.

[9] "Un odore di fritto aleggia ad apertura di pagina, anzi soffritto di cipolla, un po' bruciaticcio, perché nella cipolla ci sono delle venature che diventano viola e poi brune, e soprattutto il brodo, il margine d'ogni pezzetto tagliuzzato di cipolla diventa nero prima che dorato, è il succo di cipolla che si carbonizza passando attraverso una serie di sfumature olfattive e cromatiche, tutte avvolte nell'odore dell'olio che frigge appena appena. Olio di colza, è specificato nel testo, dove è tutto molto preciso, le cose con la loro nomenclatura e le sensazioni che le cose trasmettono, tutte le vivande al fuoco allo stesso tempo sui fornelli della cucina, ognuna nel suo recipiente esattamente denominato, i tegami, le teglie, le marmitte, e cosí le operazioni che ogni preparazione comporta, infarinare, montare l'uovo, tagliare i cetrioli in lamelle sottili, infilare pezzetti di lardo nella pollastra da mettere arrosto. Qui è tutto molto concreto, corposo, designato con sicura competenza, o comunque l'impressione che dà a te, Lettore, è quella della competenza, sebbene ci siano delle vivande che non conosci, designate col loro nome originale che il traduttore ha creduto bene di lasciare nella lingua originale, per esempio *schoëblintsjia*, ma tu leggendo *schoëblintsjia* puoi giurare sull'esistenza della *schoëblintsjia*, puoi sentire distintamente il suo sapore, anche se nel testo non è detto che sapore è, un sapore acidulo, un po' perché la parola ti suggerisce col suo suono o solo con l'impressione visiva un sapore acidulo, un po' perché nella sinfonia d'odori e di sapori e di parole senti il bisogno di una nota acidula." Italo Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, p. 642. L'effetto *schoëblintsjia* induce gli studenti a descrivere dettagliatamente un oggetto irreale in maniera tale da renderlo esistente, vero.

Metodologia: lettura dello schema contrastivo, ricezione dello schema binario, produzione parafrastica di un testo simile sulla propria città.
Vantaggi: arricchimento lessicale, miglioramento delle competenza di formulazione dell'enunciato.
Esecuzione: ACI - *Jigsaw*.
Cornice: minimo 90 minuti (due lezioni di 45 minuti).

Dal libro allo sceneggiato
Esposizione: orale e/o scritta.
Metodologia: visione delle puntate, ricezione delle differenze tra il linguaggio testuale e quello filmico, produzione di commenti sulle differenze trai due.
Vantaggi: arricchimento lessicale, chiarificazione del concetto di metalinguaggio, miglioramento delle competenza di formulazione dell'enunciato.
Esecuzione: ACI - *Jigsaw*.
Cornice: minimo 90 minuti (due lezioni di 45 minuti).

2. Risultati

I risultati raggiunti dimostrano che il 90% degli studenti ha conseguito un netto miglioramento nella produzione sia scritta che orale, confermando i seguenti obiettivi:

1. arricchimento del lessico,
2. maggiore consapevolezza delle proprie competenze grammaticali,
3. maggiore fiducia nella fluidità comunicativa,
4. maggiore fiducia nelle proprie capacità glottomatetiche,
5. raggiungimento del livello B2 in quanto lo studente comprende le idee principali di testi complessi su argomenti sia concreti che astratti, comprese le discussioni tecniche sul suo campo di specializzazione. È in grado di interagire con una certa scioltezza e spontaneità che rendono possibile una interazione naturale con i parlanti nativi senza sforzo per l'interlocutore. Sa produrre un testo chiaro e dettagliato su un'ampia gamma di argomenti e spiegare un punto di vista su un argomento fornendo i pro e i contro delle varie opzioni.

Conclusione: il sasso nello stagno

Oltre agli incoraggianti risultati didattici, il testo di Calvino sviluppa negli studenti un elemento molto importante nel loro percorso di apprendimento dell'italiano come LS: un allenamento mentale che prevede un'apertura esplorativa verso le infinite possibilità di comunicare. Lo studente scopre che il proprio vocabolario, molto spesso limitato a un numero definito di parole, di espressioni, di enunciati,

può essere ampliato grazie a un processo binario di inclusione e/o esclusione di nuove formule verbali, di imprevedibili connubi di parti del discorso. *Marcovaldo* è la parola che, come spiega Gianni Rodari, getta un sasso nello stagno:

> Non diversamente una parola, gettata nella mente a caso, produce onde di superficie e di profondità, provoca una serie infinita di reazioni a catena, coinvolgendo nella sua caduta suoni e immagini, analogie e ricordi, significati e sogni, in un movimento che interessa l'esperienza e la memoria, la fantasia e l'inconscio e che è complicato dal fatto che la stessa mente non assiste passiva alla rappresentazione, ma interviene continuamente, per accettare e respingere, collegare e censurare, costruire e distruggere.[10]

Bibliografia

CALVINO, Italo, *Marcovaldo*. Milano, Corriere della Sera, 2002.
CALVINO, Italo, *Marcovaldo*, *Romanzi e racconti*, vol. I. Milano, Mondadori, 2005.
CALVINO, Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. *Romanzi e racconti*, vol. II. Milano, Mondadori, 2005.
CORTI, Maria, *Il viaggio testuale*. Torino, Einaudi, 1978.
RODARI, Gianni, *Grammatica della fantasia*. Torino, Einaudi, 2001.

Bibliografia informatica

ARONSON, Elliot, *Jigsaw Classroom*.jigsaw.org.

[10] Gianni Rodari, *Grammatica della fantasia*, p. 7.

La lingua e il colore: bianco e nero

Laura Lascialfare
Universidad Nacional Autónoma de México - fes Acatlán

Premessa

Nel presente lavoro, con il grupo di professori di italiano della Facultad de Estudios Superiores di Acatlán abbiamo analizzato e catalogato locuzioni che hanno nella loro sequenza nomi di colori. La lista è stata compilata prendendo le informazioni dai dizionari dei modi di dire pubblicati in Italia e da ricerche fatte in internet su proverbi e frasi idiomatiche. Abbiamo raccolto piú di 170 espressioni che riguardano i colori. Per ogni colore abbiamo compilato una lista divisa in locuzioni sostantivali, avverbiali, verbali, messe in ordine alfabetico; proverbi, forme composte (dove ci siano) e comparazioni, e abbiamo cercato il significato simbolico che i colori assumono nella società occidentale, con particolare attenzione per l'immaginario collettivo italiano. Inoltre abbiamo analizzato percentualmente il corpus di frequenza basato sulla valenza letterale, positiva e negativa che assume ogni colore nell'uso della lingua e analizzato il risultato. Dove possibile abbiamo rintracciato la storia delle frasi dividendole in due grandi blocchi temporali (formazioni antiche e moderne). Pensiamo che sia interessante ai fini pratici dell'insegnamento collocare queste espressioni nel tempo per offrire al docente la possibilità di dare informazioni sul periodo storico nel quale è nata la locuzione, senza dimenticare il valore culturale che ha contribuito alla sua coniazione. Inoltre è interessante osservare quali di queste frasi idiomatiche continuano ad avere successo nella lingua d'uso e quali siano diventate obsolete o non abbiano avuto il successo sperato.

Il nostro lavoro di ricerca ha anche un obiettivo didattico, infatti abbiamo costruito un'unità didattica dedicata ad alcune frasi idiomatiche formate dai colori. L'unità vuole far riflettere su come molte parole cambiano la loro valenza mantenendo il loro significato intrinseco e vuole aiutare gli studenti a comprendere il significato metaforico di alcune forme idiomatiche.

Nella seguente presentazione si approfondisce solo il "bianco" e il "nero" anche se abbiamo già iniziato a lavorare, seguendo le stesse modalità, sugli altri colori. Inoltre manca ancora un *corpus* di frequenza d'uso anche se abbiamo inserito un *corpus* con alcune frasi trovate in *Repubblica*, nel *Corriere della Sera* e nel settimanale *Espresso*, per suffragarne l'utilizzo quotidiano.

Introduzione

Il colore influenza inconsciamente molte delle nostre scelte e riesce a condizionare la percezione delle immagini. Nella psicologia dei colori si parla del fenomeno che associa il colore alle emozioni, le quali possono essere piacevoli o spiacevoli. Infatti il cervello umano percepisce ed elabora i colori in meno di un secondo e registra una sensazione negativa o positiva che è in grado di condizionare il comportamento e le decisioni di una pesona. Anche se ogni popolo, ogni cultura li usa con proprie interpretazioni e tradizioni.

Alla fine degli anni Sessanta, Berlin e Kay dimostrarono che il lessico cromatico delle lingue piú primitive conosceva solo due termini: chiaro/scuro, bianco/nero e quando nelle lingue dell'uomo comparve un terzo colore si trattava sempre del rosso. All'inizio della civiltà la vita umana era regolata da due esperienze cicliche: il giorno e la notte. Al giorno era associato il bianco che segnava il periodo di luce, di attività, della vitalità, della possibilità di procacciarsi il cibo, di difendersi, ecc.; il nero era il periodo dell'inattività, del riposo ma anche accendeva nell'individuo la paura del nemico, i timori delle forze oscure e del mistero.

Molti studi confermano che esiste una relazione fra i significati attribuiti ai colori e il contesto sociale entro cui questi significati maturano, anche se non possiamo dare per scontato che abbiano solo un valore soggettivo e relativo escludendo l'oggettività. Il valore relativo dei colori dipende da variabili:

Convenzioni pure e semplici: quando il colore costituisce un codice efficace perché non verbale. Per esempio i bambini dell'asilo abbinano al colore il loro posto a sedere, il rosso nei cartelli stradali indica divieto, pericolo, ecc.

Luoghi comuni e superstizioni locali: il giallo è il simbolo della gelosia; il verde della speranza; il viola della sfortuna, il rosso della passione, ecc. Ma, per esempio "essere blu" in Germania significa *essere ubriachi*; in Inghilterra *essere tristi* e in Italia non significa niente se non abbinato a "fifa [blu]".

In conclusione, il colore possiede il significato che l'uomo gli conferisce arbitrariamente basandosi sulle emozioni che suscita, dandogli significati simbolici che si attengono all'interazione fra l'io e il mondo che lo circonda. Per i musulmani il verde è simbolo di fertilità. In India ed in Cina e in Russia il rosso è il colore della purezza e del buon auspicio (come il nostro bianco) mentre il bianco è quello del lutto e della morte! Per la cultura messicana, forte del suo sincretismo tra religione cattolica e precolombiana, si parla della *niña blanca* riferendosi alla morte (zona Paztcuaro) nonostante il colore del lutto sia il nero. In Egitto, invece, il colore del lutto è il giallo. Per i coreani il bianco è il colore piú importante perché rappresenta il sole, la vita e la morte, innocenza e purezza.

I colori ci parlano attraverso dei codici: quello visivo e quello verbale. Il codice visivo va oltre le differenze linguistiche perché ha valenze universali anche se non tiene conto delle differenze culturali.

Un esempio di codice visivo è *il semaforo*. In base ad una convenzione riconosciuta universalmente, il semaforo è diviso in 3 colori: rosso, giallo e verde. Il rosso, che è uno dei colori piú percepibili dall'occhio umano, si abbina al senso di "pericolo" e di "divieto"; il giallo cattura l'attenzione ed è usato per preavvertire dell'imminenza di un cambio di stato, ed è considerato un colore tranquillizzante. Il verde è un colore che l'occhio assorbe senza problemi e denota un procedimento o un'area sicura.

In questo lavoro, però, ci interessa analizzare i campi semantici relativi ai colori che formano unità lessicali[1] (*chunks* di Lewis[2]) e avvicinare gli studenti all'apprendimento del lessico attraverso l'uso delle collocazioni. Caratteristica principale di queste unità lessicali, a partire dalle parole composte o polirematiche, fino alle espressioni idiomatiche, metaforiche, ai proverbi, alle forme convenzionalmente sancite, è che il loro significato non è riconducibile alla somma dei significati dei loro componenti, e quindi non possono essere apprese singolarmente ma vanno assunte nel loro insieme.

Riflessioni su alcuni lessemi formati da colore + mondo animale[3]

Prima di iniziare ad analizzare il simbolismo di ogni singolo colore è interessante osservare come la cultura contadina o popolare italiana abbina ai colori i nomi di animali dando a ciascuno di loro caratteristiche e abitudini che si trasferiscono metaforicamente al mondo umano. Molte tipologie umane sono infatti ritratte attraverso gli animali della campagna italiana. Da queste espressioni idiomatiche, che sono spesso segnali di modelli cognitivi precisi, emerge il gioco dell'ironia e il disincanto verso le vicende umane e con poche parole si riesce a condensare le esperienze della vita quotidiana. Il bene, il male, il povero, il ricco, la furbizia e l'astuzia alleate contro la prepotenza. Frasi semplici ma cariche di tradizioni e di antica saggezza.

Nelle espressioni che coniugano un colore particolare con l'animale si ricreano o confermano i prototipi culturali che i parlanti abbinano a quel colore. Il *nero* che nella tradizione occidentale è tipico del lutto e della morte, si abbina con animali che nell'immaginario popolare hanno una cupa connotazione per rimarcare il senso di disgusto o di paura. Quindi si compara il *nero* a un *corvo*, a un *pipistrello*, a uno *scarafaggio* (animali volanti): animali inquietanti che si nascondono

[1] Cfr. Mario Cardona, *Il "lexical approach" nell'insegnamento dell'italiano*.

[2] Michael Lewis, *The Lexical Approach*.

[3] Adattato dall'articolo di Grazia Biorci, Lucia Marconi, Daniela Ratti, Claudia Rolando, "La composante animale dans les expressions figées italiennes", *Cahiers de Lexicologie,* 81, pp. 141-186.

in luoghi oscuri e solitari e ci fanno immaginare accadimenti turpi e misteriosi. Difficilmente al nero si affiancano animali considerati innocui, anche se ci sono delle eccezioni, come quando si parla di *pecora nera* per indicare, in senso negativo, qualcuno che si differenzia dal gruppo. In questo caso, anche se l'accezione è negativa, l'animale preso ad esempio è un animale che nell'immaginario comune si associa alla remissività. In quest'ultima espressione, però, non appare la comparazione "come" che sparisce dalla superficie e la frase idiomatica si trasforma nel paradigma *essere + la + pecora nera*. Nella frase *la gallina nera fa l'uovo bianco* la saggezza popolare mette l'accento sulla diversità e sulla non necessità di un giudizio che si basa principalmente sull'aspetto. Nella locuzione verbale *mangiare pane e nero di seppia* si evidenzia come il pane (cibo dei poveri) e il nero di seppia (cioè simbolicamente il nulla) diano il significato di povertà all'enunciato. Il *nero* associato al *gatto* ha una connotazione di sfortuna. Questa diceria risale al Medioevo, quando i gatti erano considerati diabolici compagni delle streghe per la loro abitudine di uscire di notte, e quelli di color nero, non molto visibili nell'oscurità, facevano imbizzarrire i cavalli con conseguenze nefaste per i cavalieri che venivano scaraventati a terra...

Il *bianco* tradizionalmente è considerato il colore della purezza e dell'innocenza, e nelle espressioni che contengono il nome di un animale, il bianco diventa colore della rarità. Allora abbiamo *raro come una mosca bianca*, *raro come un merlo bianco*, *come una balena bianca*. La rarità risiede nella quasi impossibilità di trovare uno dei suddetti animali di color bianco e forse nell'ironia popolare queste espresioni vogliono rimarcare quanto l'innocenza o la purezza siano merci rare. Il bianco assume anche una connotazione di "diverso" come quando si dice *credersi figlio della gallina (oca) bianca* cioè godere di privilegi. Parlare di *colombe bianche* in politica vuol dire sostenere una linea morbida, essere disponibili al dialogo, pronti alla mediazione, ascoltare gli avversari, appoggiare una politica pacifista.

Interessanti sono anche i *non colori* espressi nella lingua attraverso il comportamento di certi animali: *il colore del can che fugge*; *colore del salto della pulce*; *colore del singhiozzo di tartaruga*; *colore del baffo di tinca*; *colore del singhiozzo della lumaca*, non molto usati ma ancora presenti come espressioni idiomatiche in alcune parti d'Italia. Anche in questi casi l'espressione acquista valore retorico dall'improbalible e dall'assurdo.

1 Analisi del bianco

Il *bianco* contiene in sé tutti gli altri colori, simboleggia quindi la totalità. Per la nostra cultura occidentale è il colore adatto per un nuovo inizio, una soglia di passaggio verso qualcosa di nuovo. È associato alla bontà, l'innocenza, la purezza, l'astinenza e la verginità. Nell'arte paleocristiana si dipingevano di bianco le vesti dei santi e dei fanciulli a rappresentare fede e purezza. È considerato il colore della perfezione. Bianco significa sicurezza, purezza e pulizia. È simbolo di luce, quindi

chiarezza, di forza e di vita. Associato al nero simbolizza la dualità, i due opposti, il bene ed il male.

Se analizziamo l'uso di bianco possiamo osservare che in certi sintagmi il riferimento al colore è ovvio come nel caso di *vino bianco*, *settimana bianca* (colore della neve) o *arte bianc*a (colore della farina). Già nel caso di *voci bianche* o *sposarsi in bianco* il significato del colore trascende dando all'espressione un significato simbolico di innocenza, di verginità. Il bianco come "rarità" si ritrova nelle espressioni che riguardano principalmente gli animali, come abbiamo visto sopra. Cambia ancora la valenza di bianco nell'espressione *colletti bianchi*, sinonimo di impiegati, nella quale si fa riferimento sia all'uso della camicia durante l'orario di lavoro, sia al fatto che il lavoro che svolgono è un lavoro pulito. Il bianco, quindi, si associa anche alla pulizia sia quella fisica che quella morale. Il bianco ha anche una connotazione di mancanza, di assenza, come nel caso di *vedove bianche* (mancanza del marito), *notti bianche* (assenza di sonno), *lupara bianca* (assenza del cadavere), *mangiare in bianco* (assenza di condimento). Al contrario si usa l'espressione *fumata bianca* (di derivazione ecclesiastica) per indicare il raggiungimento di un accordo, quindi con valore positivo. Quando si menziona un *libro bianco* ci si riferisce a dei documenti che contengono proposte per azioni in campi specifici (*libro bianco* sul sistema di governo europeo, *libro bianco* che regola i trasporti in Italia, ecc.).

L'espressione *sciopero bianco* (sciopero virtuale) non indica una mancanza o assenza come nei casi precedenti, ma si usa per indicare il malcontento che si manifesta con una protesta simbolica.

Nella locuzione *andare in bianco*, cioè non ottenere un risultato sperato, il significato non è riconducibile a quello dei singoli elementi quindi non si può capire senza le adeguate conoscenze culturali, e inoltre assume la valenza negativa di non riuscire a centrare l'obiettivo. Al colore bianco si associa anche la pallidezza, *essere bianco come un lenzuolo* e *far diventare i capelli bianchi a qualcuno* a causa di uno spavento o di una malattia. Dal linguaggio militare arrivano *arma bianca*, che indica tutte le armi da taglio, *bandiera bianca* simbolo di resa, e *di punto in bianco*, all'improvviso, che deriva dal tiro delle artiglierie che sparavano direttamente senza elevazione e con il congegno di puntamento che non segnava nessun valore (in bianco). È universalmente noto come il colore della pace e della resa incondizionata e in tale valenza è visto anche come colore della codardia (*mostrare la penna bianca*). Nelle espressioni *dare carta bianca* e *firmare in bianco* (concessione a qualcuno di un'ampia facoltà di agire), il bianco, l'assenza di qualsiasi prova scrittta, significa completa fiducia verso l'altro.

A continuazione si indica la divisione morfologica delle espressioni idiomatiche che hanno nel loro interno il colore "bianco".

1.1 Divisione morfologica

Locuzioni sostantivali: Arma bianca - Arte bianca - Balena bianca (sinonimo di Democrazia Cristiana) - Bandiera bianca - Bianco dell'uovo - Circo bianco - Co-

dice bianco - Colomba bianca - Colletti bianchi - Fumata bianca - [In] bianco e nero - Libro bianco - Lupara bianca - Magia bianca - Morte bianca - Notte bianca - Oro bianco - Sciopero bianco - Sepolcro imbiancato - Settimana bianca - Telefoni bianchi - Vedove bianche - Vino bianco - Voci bianche

Locuzioni avverbiali: Di punto in bianco

Locuzioni verbali: Andare in bianco - Credersi/essere figlio della gallina (oca) bianca - Dare carta bianca - Far vedere bianco per nero - Far venire i capelli bianchi a qualcuno - Fare i capelli bianchi in un lavoro - Firmare in bianco - Mangiare in bianco - Mostrare la penna bianca - Passare la notte in bianco - Sposarsi in bianco

Comparazioni: Diventare/essere bianco come un lenzuolo - Essere raro come un merlo bianco - Essere raro come una mosca (formica) bianca

Proverbi: Donna bianca bellezza non le manca

Parole composte: Biancofiore

Dopo aver compilato le divisioni morfosintattiche delle locuzioni, abbiamo ritenuto interessante analizzare le stesse espressioni dal punto di vista della valenza e della percezione che assumono nella lingua standard e cercare la percentuale che ogni gruppo rappresenta sul totale del corpus preso in considerazione. Abbiamo separato le espressioni che mantengono la loro valenza letterale e quelle che, secondo la lingua d'uso, cambiano la loro connotazione e acquisiscono un significato positivo o negativo. Alcuni casi, contrassegnati con un asterisco, possono avere due valenze come nel caso di *oro bianco* che può avere la valenza letterale (oro metallo) o indicare qualcosa di prezioso di color chiaro o bianco (riferito all'acqua, alla mozzarella, ecc.). La colomba normalmente è di colore bianco (letterale), ma *colomba bianca* può acquistare il significato di pace (valenza positiva). Oppure *sposarsi in bianco* che può indicare il colore del vestito (letterale) o la purezza della sposa (valenza positiva).

1.2 Divisione secondo la percezione del significato

Valenza letterale: Arte bianca - Bianco dell'uovo - Circo bianco - Settimana bianca - Vino bianco - In bianco e nero - Codice bianco

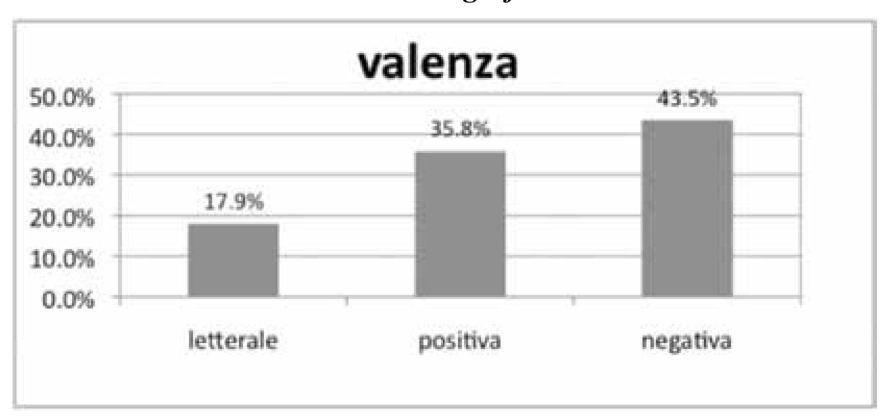
Valenza positiva: Voci bianche (infantili) - Colletti Bianchi (impiegati i Stato) - Fumata bianca (accordo) - Oro bianco* - Libro bianco (raccoltadi documenti di interesse generale) - Colomba bianca* (pace, purezza) - Dare carta bianca (fiducia) - Firmare in bianco (fiducia) - Essere un merlo bianco (rarità) - Essere una mosca/formica bianca (rarità) - Donna bianca belleza non le manca - Sposarsi in bianco* (purezza) - Sciopero bianco (lavorare allungando i tempi) - Magia bianca (non nociva)

Valenza negativa: Lupara bianca (assenza del cadavere dopo l'omicidio) - Notte bianca (assenza di riposo) - Bandiera bianca (resa) - Vedove bianche (assenza del marito) - Mangiare in bianco (assenza di condimenti) - Balena bianca (rarità in senso negativo) - Arma bianca - Andare in bianco (non centrare l'obiettivo) - Far vedere bianco per nero (inganno) - Far venire i capelli bianchi a qualcuno (paura) - Fare i capelli bianchi in un lavoro (continuità) - Passare la notte in bianco

(mancanza di sonno) - Diventare/essere bianco come un lenzuolo (malattia/paura) - Credersi /essere il figlio della gallina bianca (presunzione) - Mostrare la penna bianca (codardia) - Sepolcro imbiancato (ipocrisia)

Per quanto riguarda le espressioni, ci è sembrato interessante vedere la rilevanza percentuale dei valori sul corpus preso in considerazione. Le espressioni che abbiamo trovato con "bianco" sono complessivamente 41. Nello schema abbiamo omesso l'espressione *di punto in bianco* (improvvisamente) e la parola composta *biancofiore* non riuscendo a trovare una collocazione adeguata. Quindi le espressioni prese in considerazione sono 39 e su questo corpus abbiamo calcolato le percentuali. Le locuzioni nelle quali il bianco mantiene la sua connotazione originale (7 entità) sono il 17,9%, mentre le espressioni che hanno una valenza positiva (14 entità) sono il 35,8% e negativa (17 entità) il 43,5%.

Tavola 1: grafico



In conclusione, la lingua –ossia la nostra cultura– dà un significato ambivalente al colore bianco che, da un lato, rappresenta valori positivi e dall'altro, valori negativi. Nella nostra casistica, inaspettatamente, si è verificato che percentualmente la valenza negativa è superiore a quella positiva.

1.3 Origine dei lessemi

Formazioni antiche per il bianco

Voci bianche: espressione che trae origine in ambito liturgico nel primo medioevo: i *pueri cantores*. Si diffusero i cori di voci bianche forse perchè alle donne era proibito cantare in chiesa.

All'arma bianca: nelle battaglie campali era l'ordine impartito ai soldati per continuare a combattere con le spade o le baionette una volta che avevano terminato le munizioni dei loro fucili. Le armi da taglio o da punta (pugnali, spade, baionette), sono dette armi bianche. È un calco (medievale?) dal germanico *blanch* (tedesco

moderno *blank*), che significava anche "splendente": si tratta di armi metalliche, che quindi scintillano al sole. A volte l'espressione viene usata, con una sfumatura vagamente parodistica, per indicare uno scontro dialettico molto acceso tra due persone: una variante altrettanto diffusa è "alla baionetta".

Passare la notte in bianco: l'origine è medioevale, e si riferisce all'epoca del feudalesimo quando l'aspirante Cavaliere, la notte prima dell'investitura, doveva sottoporsi –in una cappella o in un altro luogo sacro– alla cosiddetta Veglia d'armi: una notte passata completamente insonne vicino alle sue armi e alla cavalcatura che, l'indomani, insieme a lui sarebbero state benedette e "investite" del gravoso incarico. E quella notte il futuro Cavaliere la passava in preghiera e meditazione, tutto vestito rigorosamente di bianco come un novizio, in segno di purezza d'intenti e d'animo.

Fumata bianca: nei primi tempi della cristianità, il papa veniva eletto su designazione diretta del clero e del popolo. Spesso però capitavano dei dissidi e perfino dei tumulti tra il popolo, senza contare le ingerenze da parte del potere civile. Il papa Niccolò II, eletto nel 1059, per evitare questi inconvenienti, con il decreto *In nomine Domini* riservò l'elezione del papa ai cardinali. L'elezione avviene per scrutinio segreto su delle schede. Se le schede vengono bruciate da sole, significa che si è raggiunto un accordo e il fumo che esce dal camino è chiaro. Perciò quando il papa viene eletto si parla di "fumata bianca".

Andare in bianco: è un detto antico che riguarda la prima notte di nozze degli sposi. Un tempo la famiglia dello sposo doveva mostrare a parenti, amici e vicini che il mattino seguente la prima notte di nozze il lenzuolo dove dormivano gli sposi aveva macchie di sangue. Ciò per dimostrare che la donna era vergine prima di quella notte. Quando il lenzuolo rimaneva bianco significava semplicemente che o non si era consumato l'atto sessuale o la donna aveva avuto rapporti precedenti con altri uomini. Usanza ancora viva nel sud Italia. Il suo significato metaforico è "non ottenere" qualcosa.

Colomba bianca: simbolo di pace, come ci racconta la leggenda medioevale nella quale San Colombano, per non offendere la regina Teodolinda, trasformò le pietanze in bianche colombe di pane.

Figlio della gallina (o oca) bianca: l'origine può risalire al colore bianco delle galline livornesi molto apprezzate fin dall'antichità.

Bandiera bianca: il primo utilizzo documentato della bandiera bianca come simbolo di resa si ha in Cina durante la dinastia Han Orientale (25-220 d. C.). In occidente, lo storico romano Cornelio Tacito ci racconta che nel 109 d. C. alcuni soldati si arresero al nemico utilizzando la bandiera bianca, ma l'uso delle bandiere distintive in generale si è affermato a partire dal xv secolo, quando cominciarono ad avere un ruolo predominante l'uso delle armi da fuoco che, grazie al denso fumo delle artiglierie, rendeva difficile distinguere l'amico dal nemico. Il significato del colore bianco come resa venne rafforzato durante il Medioevo dai soldati che contrassegnavano i prigionieri e gli ostaggi catturati in battaglia con un pezzo di carta bianca che veniva messo sul cappello o sull'elmo.

Mostrare la penna bianca[4]: nelle lotte dei galli una penna bianca sulla coda è considerata segno di un incrocio inferiore. Nell'epoca Vittoriana, un codardo avrebbe ricevuto una penna bianca. Durante la prima guerra mondiale le donne che partecipavano attivamente alla vita sociale italiana ripresero la tradizione di regalare una piuma bianca, simbolo di codardia di chiara memoria ottocentesca, a tutti coloro che non vestivano una divisa.
Sepolcro imbiancato: è un'espressione che si ritrova nel Vangelo per indicare ipocrisia. Verso la Pasqua, gli ebrei erano soliti passare una mano di calce sulle tombe, in modo da renderle ben visibili, poiché chi le toccava era dichiarato impuro.

Formazioni moderne (dal 1800 in poi)
Sposarsi in bianco: ci sono due teorie che spiegano la tradizione delle spose di vestirsi di bianco. Una si rimonta alla regina Vittoria che sposandosi nel 1840 impose la moda del vestito bianco, trasformandolo nel colore ufficiale delle spose. La seconda deriva dal fatto che Pio IX nel 1854 pormulgò il dogma dell'Immacolata Concezione di Maria, e le spose decisero di vestirsi di bianco come simbolo di purezza in omaggio a Maria Immacolata.
Vedove bianche: espressione usata nel giornalismo per indicare le mogli dei soldati che partivano per la guerra e degli emigranti.
Lupara bianca: è una locuzione di origine giornalistica per indicare un omicidio di mafia operato in maniera tale che non resti traccia del corpo. Bianca proprio perché c'è la sparizione del cadavere.
Telefoni bianchi: riferito alla stagione cinematografica che va dal 1936 al 1943. Il nome proviene dalla presenza di telefoni bianchi nelle sequenze di alcuni film prodotti in questo periodo, sintomatica di benessere sociale: uno *status symbol* atto a marcare la differenza dai telefoni neri, maggiormente diffusi. L'uso di questa locuzione è rimasto solo nell'ambito cinematografico per indicare i film di questo periodo.

2. Analisi del nero

Il nero assorbe completamente tutte le radiazioni visibili emesse dal sole senza rifletterne nessuna; in natura è il colore piú scuro che ci sia: inchiostro, carbone, pece. Il nero è il colore del potere, dell'eleganza, della formalità, della morte, della cattiveria, della sfortuna e del mistero. È il colore che associamo alla paura di ciò che non si conosce. Indica anche corruzione, dolore, tristezza e umiliazione. È il lato oscuro di ogni persona e si associa alla notte. Normalmente ha una connotazione negativa, ma denota forza ed autorità e se usato in modo giusto diventa un colore formale, elegante e prestigioso.

[4] Queste notizie sono state trovate nei siti: massoneriascozzese.it/simbologia_e_mito/Il_bianco_e_il_nero.pdf. e lagrandeguerra.net/grandeguerradonne.html.

Oltre che colore dell'assoluto è anche quello dell'assolutismo: si pensi al colore delle divise delle SS in Germania, delle camicie nere in Italia, dei baschi nella Spagna franchista. Ma il nero rappresenta, dopo la rivoluzione calvinista, anche l'integrità (le toghe dei giudici), l'autorità (le toghe dei docenti universitari), la severità (i grembiuli delle maestre elementari, ormai in disuso). Nell'antica Grecia fu usato nei rituali magici per scongiurare le tenebre dei solstizi invernali tracciando croci nere. Un tempo si pensava che cucinare un gallo nero fosse un rimedio affidabile per acquisire potenza sessuale e curare l'impotenza. Ancora oggi il nero è sinonimo di potenza: basti vedere le macchine dei politici, dei diplomatici, e persino dei mafiosi.

Molti dei supereroi, specialmente quelli dei fumetti, sono in nero: da Zorro a Diabolik, da Batman a Dylan Dog e anche nel film *Guerre stellari* il nero diventa "il lato oscuro della forza", la forza del male.

Il nero rimane il colore del mistero: dalle riunioni dei Carbonari, alle messe nere; dai rituali sabbatici, agli specchi di ossidiana dei rituali aztechi, e agli animali satanici di cui ancora perpetuiamo la superstizione legata al gatto nero. Il nero contraddistingue le potenze occulte e sotterranee come le innumerevoli Veneri Nere celebrate in tutto il mondo fino a giungere alle Madonne nere delle cripte gotiche. È il colore della magia perversa (magia nera) e di oggetti magici ed anche della Kaaba (la pietra nera) dell'Islam. Inutile negare il significato mortifero che il nero riveste come dimostra la statua di Anubis dell'antico Egitto che lo rappresenta in forma di cane o sciacallo nero.

Il nero, colore del mistero, qualifica movimenti segreti: le *trame nere*, appunto. Nella vita di tutti i giorni il nero può associarsi ad azioni illegali come quando si parla di *pagamenti in nero*, riferiti a quella contabilità non ufficiale, discreta e celata che riguarda i pagamenti senza ricevuta, o di *lavoro nero*, cioè un lavoro sottopagato e senza nessuna garanzia di sicurezza.

Come abbiamo già visto, quando il colore nero si associa ad un animale assume sempre una connotazione negativa sia per indicare la coscienza sporca che un umore depressivo. Anche in *essere la pecora nera* si vuol evidenziare l'eccezionalità negativa di un elemento in un gruppo omogeneo (il gregge è bianco); l'espressione *fare nero qualcuno* si può leggere nel suo significato letterale (nero è il colore che la pelle assume dopo una forte percossa) oppure in senso figurato: rendere la vita difficile a qualcuno. L'*uomo nero* è chiamato in causa quando si vuol mettere paura ai bambini evocando una figura misteriosa e terribile che arriva dall'oltretomba.

Nel caso di *oro nero*, però, il colore della materia (petrolio) unito al metallo prezioso (oro) da origine ad una metafora usata per indicare qualcosa di gran valore, quindi assume una connotazione positiva.

2.1 Divisione morfologica

Locuzioni sostantivali: Acque nere - Angeli neri - Aristocrazia (nobiltà) nera - Bandiera nera - Bestia nera - Buco nero - Caffè nero - Camicie nere - Continente nero - Cronaca nera - Fame nera - Fondi neri - Gatto nero - Giacchetta nera - La-

voro nero - Magia nera - Mercato nero - Muso nero - Nero delitto - Nero presentimento - Occhiali neri - Oro nero - Paramenti neri - Periodo nero - Pecora nera - Sangue nero - Sfortuna nera - Trame nere - Umorismo nero - Venerdí nero - Uomo nero - Vestito nero - Vino nero - Voce nera
Locuzioni verbali: Avere un'anima nera (malvagità) - Essere sul libro nero - Fare il negro di qualcuno - Fare nero qualcuno (violenza) - Farsi il sangue nero - Lavorare come un negro - Mettere nero su bianco (sfiducia) - Non distinguere il nero dal bianco (ingenuità) - Pagare in nero (disonestà) - Vedere tutto nero (pessimismo) - Mangiare pane e nero di seppia (povertà)
Comparazioni: Essere nero come l'anima di Giuda (mancanza di fede/luce) - Essere nero come un calabrone (umore) - Essere nero come la fame (umore) - Essere nero come un corvo (nero come l'ala di un corvo) - Essere nero come uno spazzacammino (sudicio) - Essere nero come uno scarafaggio (umore) - Essere nero come un paiolo (sudicio) - Essere nero come l'anima di un infedele (mancanza di fede/luce) - Essere nero come la notte - Essere nero come un carbonaio (sudicio) - Essere nero come un cioccolatino - Essere nero come un magnano (sudicio) - Essere nero come il buio (umore)
Proverbi: La gallina nera fa l'uovo bianco (non bisogna giudicare dall'aspetto)

Come per il bianco, abbiamo suddiviso il nero secondo la valenza che la lingua gli attribuisce. Abbiamo potuto osservare che per il nero vale la connotazione negativa che la cultura italiana gli ascrive: luttuoso, illecito, sordido, immondo, ecc. In alcuni casi, però, il significato dipende dal contesto nel quale si usa l'espressione idiomatica. Come per il bianco, tutte quelle espressioni che possono cambiare il significato secondo il contesto sono contraddistinte da un asterisco. Per esempio, se parlo del cosmo e menziono un *buco nero* mi riferisco a quella zona senza luce prodotta dall'esplosione di una stella; ma se parlo del *buco nero* di un azienda mi riferisco ad un ammanco o a un debito enorme che la medesima ha contratto con i suoi fornitori. Quindi questa espressione ha una valenza letterale (primo caso) e una valenza negativa (secondo caso). Anche per quanto riguarda l'espressione *camicia nera* si può ipotizzare una valenza letterale (colore della camicia) o può essere sinonimo di fascismo (valenza negativa). Per quanto riguarda *muso nero*, sempre con un significato negativo, può essere associato al colore della pelle (nero) o all'umore triste e malinconico.

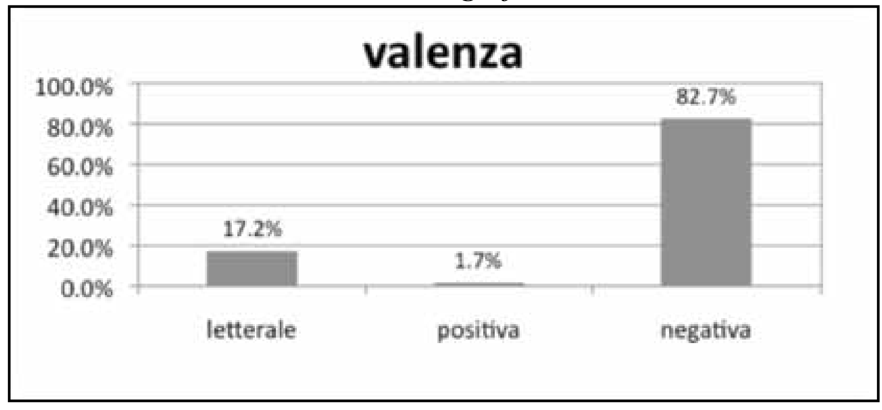
2.2 Divisione secondo la percezione del significato

Valenza letterale: Caffé nero - Continente nero (Africa) - Gatto nero - Giacchetta nera - Occhiali neri - Parametri neri - Sangue nero - Vino nero - Vestito nero
Valenza positiva: Oro nero
Valenza negativa: Acque nere (sporche) - Angeli neri (ignavi) - Aristocrazia /nobiltà nera - Bestia nera - Buco nero* - Camicia nera* - Cronaca nera - Fame nera - Fondi neri - Lavoro nero - Magia nera - Muso nero* - Nero delitto - Nero presentimento - Pecora nera - Periodo nero - Sfortuna nera - Trame nere - Umorismo

nero - Venerdí nero - Uomo nero - Voce nera - Avere un'anima nera - Essere sul libro nero - Farsi il sangue nero - Fare nero qualcuno - Mettere nero su bianco - Non distinguere nero su bianco - Pagare in nero - Vedere tutto nero - Mangiare pane e nero di seppia - Essere nero come l'anima di Giuda - Essere nero come un calabrone - Essere nero come la fame - Essere nero come un corvo - Essere nero come uno spazzacammino - Essere nero come uno scarafaggio - Essere nero come un paiolo - Essere nero come l'anima di un infedele - Essere nero come la notte - Essere nero come un carbonaio - Essere nero come un cioccolatino - Essere nero come un magnano (fabbro) - Essere nero come il buio - La gallina nera fa l'uovo bianco - Lavorare come un negro - Fare il negro di qualcuno

Il *corpus* preso in considerazione è di 58 espressioni. La valenza letterale (10 entità) ha un valore percentuale di 17,2%, la valenza positiva (1 entità) corrisponde all'1,7% mentre la valenza negativa (48 entità) equivale all'82,7%. Come si può osservare il nero mantiene la sua connotazione negativa in quasi tutte le espressioni analizzate per questo lavoro.

Tavola 2: grafico



2.3 Storia dell'origine dei lessemi

Formazioni antiche

Pecora nera: l'espressione polirematica *pecora nera* si ritrova in diverse lingue ad indicare un elemento che si distingue in maniera negativa dal resto dei membri di un gruppo. Presso gli allevatori di bestiame la lana bianca è considerata particolarmente pregevole, perché facile da colorare. Per non comprometterne la qualità, le pecore nere vengono generalmente trattate in maniera separata oppure escluse dalla tosatura. Negli allevamenti incentrati sulla produzione della lana, all'interno di un gregge composto per la maggioranza da capi di colore bianco, le pecore nere saltano subito all'occhio per via del contrasto. A questi motivi si aggiunge probabilmente una componente superstiziosa associata al colore nero (sfortuna nera).

Per associazione d'idee si definisce pecora nera della famiglia o di un gruppo di conoscenti un individuo che ha imboccato una cattiva strada o che non soddisfa le aspettative degli altri componenti. È l'opposto di mosca bianca.
Nobiltà nera/aristocrazia nera: è la parte di aristocrazia romana rimasta fedele al papato dopo il 1870. Rricoprendo alte cariche nell'amministrazione pontificia doveva indossare l'abito di corte o "alla spagnola" rigorosamente di colore nero. Altra storia per le famiglie delle oligarchie di Venezia e di Genova, che avevano dei diritti di commercio privilegiati già nel dodicesimo secolo. Si inizia a parlare di nobiltà nera durante la prima crociata (1063-1123) quando si instaurò il potere della nobiltà veneziana.[5]
Essere sul libro nero: era chiamato cosí il registro sul quale, durante la Rivoluzione Francese, venivano annotati i nomi dei sospetti "nemici del popolo". Essere considerato un nemico da vigilare con cura e da punire alla prima occasione.
Bestia nera: persona od argomento il cui solo pensiero o menzione basta per suscitare odio, ira o timore.
Uomo nero: è un demone che fin dal secolo scorso veniva invocato dalle mamme per far dormire i bambini o farli ubbidire. L'uomo nero passerebbe attraverso tutti gli oggetti e comanderebbe sulla maggior parte dei diavoli. È ritenuto un rapitore di bambini che metterebbe in un sacco di juta per portarli a casa sua. È spesso sostituito dal *babau* (parola onomatopeica). Presente in varie culture: negli Stati Uniti è detto *boogeyman*, in Messico *coco*.
La gallina nera fa l'uovo bianco: equivalente di *l'abito non fa il monaco*, si usa per invitare a non giudicare le cose o le persone dalle apparenze. L'aspetto esteriore può trarre in inganno e far sembrare qualcosa, non solo meglio, ma anche peggio di come è nella realtà. Il significato figurativo di questo proverbio ci riporta a un valore morale ed educativo insito in molti detti popolari.
Anima nera: con un significato leggermente diverso, questa espressione si trova già nelle satire di Orazio ed è attualmente diffusa in molte lingue europee e si usa per indicare una persona malvagia che induce al male e occultamente manovra gli altri per conseguire obiettivi illeciti senza comparire. Vale anche per cattivo consigliere.
Lavorare come un negro: lavorare tantissimo senza tregua. Allude alla vita che conducevano gli schiavi negri nelle piantagioni di cotone.

Formazioni moderne (dal 1800 in poi)
Venerdí nero: allude a quello in cui ebbe inizio il crollo di Wall Street del 1929. Sinonimo di sfortuna.
Buco nero: riferito ad ammanchi nei conti di aziende o istituti di credito che truffano i propri clienti facendo sparire enormi quote di denaro.

[5] Dello studio del 1985, irreperibile, di John Coleman, *Black Nobility Unmasked Worldwide*, si trovano notizie, frammenti e commenti in numerosi siti Internet.

Conclusioni

La nostra analisi ha preso in considerazione i colori soffermandosi sul simbolismo che rappresentano nella cultura italiana; quindi nelle tabelle del bianco e del nero ci sono locuzioni che mantengono il loro significato letterale come *bianco dell'uovo* o *caffè nero* e locuzioni il cui significato trascende la connotazione originale del colore. Abbiamo iniziato questo lavoro con una riflessione generale su come i colori si associano al mondo animale, considerando interessante osservare il valore simbolico che la cultura contadina e popolare esprime attraverso alcune delle frasi idiomatiche di uso comune.

Per quanto riguarda l'analisi formale, sotto la voce "Locuzioni" abbiamo inserito le frasi idiomatiche, le espressioni figurate e i sintagmi frequenti limitandoci ad una divisione formale: locuzioni formate da verbo + colore; sostantivo + colore, o in alcuni casi colore + sostantivo; avverbio + colore. Nelle locuzioni verbali abbiamo lasciato il verbo reggente all'infinito quando si trova in posizione iniziale rispetto al sintagma dell'enunciato (*vedere tutto nero*, *firmare in bianco*). Le locuzioni verbali, anche se godono di una libertà assai limitata perchè raramente il parlante può giocare con verbo reggente o con qualcuno degli elementi della locuzione, permettono la flessione del verbo e solo in alcuni casi la sostituzione dello stesso: come in "ieri sera *ho passato* la notte in bianco"; "*essere* o *diventare* bianco come un lenzuolo".

Abbiamo osservato che nelle locuzioni sostantivali non è possibile inserire elementi nuovi tra il sostantivo e il colore (es.: *arma bianca*; *colletti bianchi*; ecc.), né cambiarne la sequenza. L'unico cambio permesso è la flessione singolare/plurale dell'enunciato "*la pecora nera/le pecore nere*". Ci è sembrato utile prendere in cnsiderazione anche la "Comparazione" nelle espressioni in cui l'avverbio "come" compare in posizione strategica rispetto al colore. Queste espressioni hanno in comune il verbo reggente, quasi sempre il verbo *essere*, raramente sostituibile con il verbo *diventare*, e solo in un caso, almeno per quanto ci risulta, con il verbo *avere* e l'avverbio *come* seguito dall'articolo indeterminativo o determinativo.

Nel caso dei proverbi, abbiamo constatato che differiscono dalle locuzioni per l'aspetto formale in quanto cristallizati nella loro interezza, senza nessuna possibilità di flessibilità nel loro interno. Sotto l'aspetto semantico i proverbi possono essere citati senza un contesto determinato, mentre, per esempio, le locuzioni si possono inserire in un discorso senza difficoltà.

L'analisi culturale di queste espressioni ci porta a considerare l'importanza che riveste nella lingua il valore simbolico che ogni cultura assegna ai colori. Come abbiamo visto all'inizio della ricerca, ogni cultura associa al colore un valore simbolico secondo la visione che ha del mondo e lo trasferisce nella lingua quotidiana. Molte di queste locuzioni sono di origine popolare dovute all'osservazione del mondo che ci circonda (tutte le frasi comparative relative a colore/animali) con le quali si cerca di sdrammatizzare, con ironia, le ingiustizie e le disuguaglianze sociali.

Le comparazioni formate con *nero* prendono il significato metaforico di cattivo umore (*nero come un calabrone*) o di sudicio, come quelle che si riferiscono all'osservazione del colore scuro della pelle dovuto a certi mestieri (*nero come un carbonaio/ nero come un magnano/nero come uno spazzacamino*) o dall'oggetto che si suppone diventi nero con l'uso (*nero come un paiolo*). Infine in alcune locuzioni c'è una trasposizione letterale dovuta al colore dell'oggetto in questione (*carbone/cioccolatino*). Nelle comparazioni *nero come l'anima di un infedele* o *come l'anima di Giuda* è chiaro il riferimento alla mancanza della luce della fede. Interessante notare come ne *I Malavoglia* (III cap.) di Giovanni Verga, quando si parla del clima inclemente si legge: "Il mare si udiva muggire attorno ai faraglioni che pareva ci fossero riuniti i buoi della fiera di S. Alfio, e il giorno era apparso *nero peggio dell'anima di Giuda*".

Abbiamo voluto aggiungere anche le locuzioni *lavorare come un negro* o *fare il negro di qualcuno* in quanto la parola "negro" sta per "nero" riferito al colore della pelle degli abitanti dell'Africa. Si usa anche *nero come il buio* per indicare un luogo tenebroso. Nell'espressione *non distinguere il nero dal bianco*, unica locuzione che abbiamo trovato con forma negativa, si allude ad una persona poco perspicace, con poco intuito. In conclusione, il nero non perde mai la sua valenza negativa, almeno per quanto riguarda la cultura italiana.

Abbiamo riscontrato che il bianco è meno produttivo del nero nel creare comparazioni e tutte quelle che abbiamo trovato assumono il significato di "diverso" rispetto all'insieme che rappresentano: quindi *merlo bianco*, *mosca* o *formica bianca*. Solo in un caso il bianco serve per esprimere paura o malattia (*diventare/ essere bianco come un lenzuolo*) e la comparazione è fatta con il lenzuolo che almeno nei tempi passati, era rigorosamente bianco. Nelle altre locuzioni il bianco evoca una "mancanza" di qualcosa o di qualcuno, quindi acquista una connotazione negativa. L'eccezione è data quando la mancanza diventa sinonimo di fiducia e quindi acquista una valenza positiva (*dare carta bianca/firmare in bianco*).

Possiamo concludere con queste sservazioni riassuntive sulle collocazioni lessicali formate dal bianco e dal nero: il nero è piú produttivo del bianco nella costruzione delle locuzioni e delle similitudini; il bianco sottolinea, in molti casi, la mancanza, l'assenza mentre il nero richiama all'idea dell'assoluto e della totalità.

Non abbiamo potuto trovare la storia dell'origine di tutte le locuzioni prese in considerazione. Da un punto di vista numerico, le espressioni formate con il bianco sono piú abbondanti di quelle con il nero e quelle antiche piú numerose di quelle moderne. Solo una delle espressioni trovate usa la forma negativa, tutte le altre utilizzano la forma positiva.

Grammaticalmente, queste espressioni non sono modificabili. Solo con alcune si possono fare piccole flessioni al loro interno ma non tutte lo permettono.

Le percentuali delle valenze negative sono superiori a quelle positive sia per il bianco che per il nero. Questo conferma che l'uso linguistico di queste espressioni prende in considerazione piú gli aspetti funesti e ostili della vita quotidiana che quelli favorevoli.

Bibliografia

BERLIN, Brent, Paul KAY, *Basic Color Terms: Their Universality and Evolution*. Berkeley, University of California Press, 1969.

LEWIS, Michael, *The Lexical Approach*. Hove, Language Teaching Publication, 1993.

BIORCI, Grazia , Lucia MARCONI, Daniela RATTI, Claudia ROLANDO, "La composante animale dans les expressions figées italiennes", *Cahiers de Lexicologie* 81, 2002-2, pp. 141-186 .

Bibliografia informatica

CARDONA, Mario, *Il lexical approach nell'insegnamento dell'italiano*. initonline.it/pdf/init14.pdf.

massoneriascozzese.it/simbologia_e_mito/Il_bianco_e_il_nero.pdf.

lagrandeguerra.net/gggrandeguerradonne.html

Análisis en blanco y negro italiano y español. Una aproximación contrastiva de la simbología de los colores

Gabriela Sadurní D'Acri
Universidad Nacional Autónoma de México - fes Acatlán

El trabajo que se presenta a continuación contiene los primeros resultados de la investigación que se lleva a cabo en el Departamento de Italiano de la Facultad de Estudios Superiores de Acatlán, cuyo objetivo es hacer un análisis contrastivo italiano-español de la simbología de los colores a partir de expresiones idiomáticas, locuciones, fraseologías, giros donde los nombres de éstos aparecen. No se trata de recopilar una lista exhaustiva de dichas expresiones, sino más bien utilizarlas para analizar las denotaciones, connotaciones y ampliaciones semánticas que tienen estas palabras en cada una de las lenguas, compararlas y poder determinar, entre otras cosas, qué tan incomprensibles pueden resultar para un estudiante o para un hablante de la otra lengua, y con ello ofrecer una herramienta de la que podrán servirse los docentes, los traductores y en general los estudiosos de ambas lenguas en sus labores específicas.

Introducción

La primera impresión de cualquier hablante monolingüe es que los colores son los que son, y no habría mucho que discutir al respecto. Sin embargo, con un poco de contacto intercultural aprendemos que los nombres pueden ser diferentes (o quizá no tanto) pero en apariencia seguimos compartiendo un territorio común. Sólo una revisión más detallada nos llevará a darnos cuenta de que no siempre nombramos a lo que aparentemente son las mismas cosas de la misma manera; o, para ser más claros, que las equivalencias semánticas no son perfectas. El caso de los colores nos ayuda a comprender, explicar y exponer este fenómeno.

El color es una percepción visual que se genera en el cerebro al interpretar las señales nerviosas que le envían los fotoreceptores de la retina del ojo, que a su vez interpretan y perciben las distintas longitudes de onda que captan de la parte visible del espectro electromagnético. El ojo humano es sensible a una franja de longitudes de onda situadas entre los 380 y los 780 nanómetros, aproximadamente.[1] El espectro de luz visible o espectro cromático representa sólo una mínima fracción de todo el espectro electromagnético. Dice Ingrid Calvo Ivanovic:

[1] Datos encontrados en José Antonio García Álvarez, "Así funciona el espectro electromagnético", en asifunciona.com/fisica/af_espectro/af_espectro_5.htm

> Un ojo experto puede llegar a diferenciar nueve millones de matices de colores (los esquimales son capaces de distinguir entre doce tonos de blanco, mientras que hay ojos que no pueden distinguir ciertas longitudes de onda debido al daltonismo). No todos vemos exactamente los mismos colores, ya que en el proceso de percepción del color intervienen otros factores como la capacidad observación, memoria cromática, la agudeza visual, así como circunstancias culturales y geográficas, e incluso información genética.[2]

Las lenguas, es decir, nuestro campo de estudio, son el territorio ideal, el indicador más representativo para el análisis de estas diferencias. Cuando las lenguas se comparan no tardamos en darnos cuenta de que las diferentes culturas tienen maneras diferentes de fragmentar la realidad. En lingüística a esto se le ha llamado la Hipótesis o el Principio de Relatividad Lingüística (PRL), o la hipótesis de Sapir-Whorf[3] que establece que existe una cierta relación entre las categorías gramaticales de la lengua que una persona habla y la forma en que la persona entiende y conceptualiza el mundo. Los efectos y las limitaciones de la relatividad lingüística han sido mostrados en numerosos campos de la realidad por una variedad de estudios antropológicos, etno-lingüísticos y lingüísticos, desde comparaciones en los nombres que designan a los parientes, las partes del cuerpo, los fenómenos naturales, la cognición espacial y temporal, el uso social de la lengua y también en el área de la percepción del color.[4]

Sucede incluso que la misma lengua en culturas con cierta distancia, ya sea geográfica, histórica, religiosa o temporal, va desarrollando estructuras, formas, modismos, expresiones diferentes. Los casos que tenemos más a la mano son el de la lengua española hablada en el gran territorio que llamamos la América Latina, y el del latín, diversificado y ramificado ya en tantas lenguas diferentes. De hecho es ése el proceso que ha vuelto las variedades italiana y española del latín tan lejanas que ahora son lenguas diferentes y hay que estudiarlas para entenderse.

El objeto de esta investigación es comparar los nombres con los que estas dos lenguas han decidido fraccionar el espectro cromático, es decir cómo han llamado a los colores, y después ver cómo le han asignado valores y significados connotativos a esos nombres, y cómo han construido con ellos expresiones idiomáticas, locuciones, fraseologías o giros que les sirven a los hablantes para expresar una amplia gama de situaciones, de realidades que han surgido en su cultura, que la explican, la comunican, la ejemplifican y por supuesto la llenan de color. En este trabajo expondremos solamente los primeros resultados relativos al blanco y al negro.

[2] Ingrid Calvo Ivanovic , "Relatividad del Color", en proyectacolor.cl/percepcion-del-color.

[3] Cfr. Daniel Chandler, *The Act of Writting: A Media Theory Approach*, p. 14.

[4] Véase la amplia revisión crítica de José Antonio Díaz Rojo "Lengua, cosmovisión y mentalidad nacional".

Parte I

El tema que trataremos brevemente en esta primera parte es el de la fragmentación de la realidad cromática que hacen el italiano y el español, es decir, veremos el punto en el que se corta el espectro cromático en estas lenguas.

Como se puede observar ambas lenguas dividen el espectro cromático de forma casi idéntica: la única diferencia es que para el rango correspondiente en español al azul, el italiano hace tres cortes: el del *blu* (azul marino), el *azzurro* (azul) y el *celeste* (azul celeste o cielo). No se trata de un fenómeno muy extraño: lingüistas y etnolingüistas han investigado ampliamente este campo y ahora se sabe, por ejemplo que "en las zonas africanas se cuentan hasta 50 palabras para describir las distintas tonalidades del negro, en las zonas polares existen más de 12 denominaciones para el color blanco".[5] Seguramente para aquellos pueblos resulta pertinente esa precisión, en algunos casos podría incluso depender de ella la supervivencia.

Por observación directa hemos constatado que cuando un individuo entra en contacto con una lengua que no conoce y que desea aprender, en su mente permanece como un molde el patrón de fragmentación de su lengua materna. Sólo en un momento bastante avanzado empieza a introyectar, a apropiarse del esquema mental de la lengua extranjera, y este proceso sucede con mayor facilidad si se tiene una experiencia de inmersión total prolongada, o si se está de alguna manera en intenso contacto con la lengua meta y sus hablantes.[6]

Parte II

Ahora bien, la valoración emotiva de los colores en las diferentes culturas, como ya dijimos, no necesariamente coincide. Presentaré un análisis comparativo que tomó como punto de partida el trabajo de una colega española, Marta Galiñanes: "La traducción de los colores en italiano y en español".[7] La estudiosa recopiló una muestra de casos e hizo algunas observaciones contrastivas. Ella misma señala que "italiano y español tienen el mismo reparto de colores fundamentales pero [...] estos colores no presentan la misma simbología, lo que se demuestra por la falta de isomorfismo entre las locuciones, giros y frases hechas de las dos lenguas". Lo que quiere decir que más o menos los nombramos de la misma forma, pero no les atribuimos siempre los mismos significados culturales, o connotaciones, y por lo tanto los colores no representan lo mismo para todo el mundo.

Los cuadros comparativos que se presentan seguirán el mismo principio de clasificación del trabajo de Galiñanes. Tenemos entonces tres cuadros por cada

[5] I. Calvo Ivanovic, "Los nombres cromáticos", en proyectacolor.cl/percepcion-del-color.

[6] Para una revisión más amplia de los conceptos de *interlenguaje*, *estructura latente del lenguaje* y *estructura psicológica latente* sugiero el texto de Helena Da Silva y Aline Signoret sobre la adquisición de L2 y de LE: *Temas sobre la adquisición de una segunda lengua*.

[7] Publicado en la revista electrónica *RedELE*. n. 4, 2005, s.p.

color. El primero con las estructuras isomórficas, comenzando por las frases del italiano y luego su equivalente en español. El segundo con los anisomorfismos, es decir las estructuras que no tienen un correspondiente igual, de nuevo señalando primero las frases italianas e indicando el significado en español. Y en el tercero los anisomorfismos comenzando por las frases españolas para poder mostrar así las que no tienen correspondientes en italiano.

Tenemos entonces dos columnas para el español: en la primera consignamos los usos peninsulares, y en la siguiente los mexicanos, porque no siempre coinciden. En los casos en que coincidan perfectamente no hemos escrito nada en la columna de México. En la última columna se muestran los desplazamientos semánticos que hemos podido identificar.

1 Blanco / Bianco

Ambos adjetivos provienen del germánico y de allí del antiguo alemán *Blank*, y se refieren al color que tienen la nieve o la leche. Es el color de la luz solar, no descompuesta en los varios colores del espectro (*Drae*, 2001[8]).

Cuadro 1- Isomorfismos italiano-español con blanco

	Italiano	***Español peninsular***	***Español de México***	***Sentido***
1	pane, vino bianco	pan, vino blanco		literal
2	razza bianca	raza blanca		literal
3	farina bianca	harina blanca (de trigo)		literal
4	oro bianco	oro blanco		literal
5	sposarsi in bianco	casarse de blanco		virginidad
6	consegnare il foglio in bianco	entregar la hoja en blanco		casi literal, pero con un matiz de falta o carencia
7	lasciare degli spazi bianchi	dejar espacios en blanco		casi literal, pero con un matiz de falta o vacío
8	notte in bianco notti bianche	pasar la noche en blanco		carencia, falta de sueño (o noches de juerga)
9	avere la mente in bianco*	tener la mente en blanco		carencia de ideas o de comprensión

[8] El Diccionario de la Real Academia se mencionará así cuando necesario. La fecha es la de la edición consultada. También de la misma forma se mencionará el Diccionario del Español de México, *DEM*.

10	firmare in bianco	firmar en blanco		conceder sin saber
11	dare carta bianca a qualcuno	dar carta blanca		conceder o ceder que otro haga algo libremente
12	bandiera bianca	bandera blanca		rendición o neutralidad
13	arma bianca	arma blanca		arma con filos, por oposición a la negras usadas en esgrima, que no cortan.

*En español también se puede decir "quedarse en blanco" y no se modifica el sentido de quedarse sin ideas o sin comprender. En cambio hay una gran diferencia con el sentido que parece adquirir en italiano si se usa con el verbo *andare*, en *andare in bianco* que tiene el sentido de fallar, no tener éxito en una empresa, de acuerdo al Diccionario Zingarelli. Sin embargo, lo que refieren todos los hablantes consultados es que tiene un sentido exclusivamente sexual.

En los primeros cuatro casos encontramos que *blanco* cumple una función de adjetivo puro, meramente descriptivo. Podríamos decir por ello que el sentido es casi literal, se puede apreciar con los ojos y no hay otros significados o connotaciones. Es interesante notar que en esos primeros usos ambas lenguas coinciden.

Del blanco literal, pasamos a una primera connotación de pureza que se antoja bastante inmediata y en el ejemplo también hay plena coincidencia. Vemos que ese primer sentido de pureza y pulcritud asociado al vestido blanco tradicional de las novias es plenamente compartido, pertenece en general a la cultura occidental. Así "casarse de blanco" es el ejemplo que se usa en ambas lenguas. De allí transitamos a un sentido nuevo que es el de falta o carencia, como en los casos de la hoja en blanco o los espacio blancos; y luego, no muy lejana por ser también una carencia –de sueño en este caso– estaría la noche en blanco. Posteriormente, siguiendo en la idea de carencia, pero agregando ahora el matiz de concesión, llegamos a la "firma en blanco", muy cercana a "dar carta blanca", expresión donde quizá predomina la idea de conceder plenos derechos a un tercero.

Un significado más que encontramos en este grupo de estructuras isomórficas entre las lenguas, es de la paz, cercano de alguna manera al bien o la felicidad, ejemplificado aquí con la "bandera blanca" que se enarbola en los campos de batalla para rendirse o parlamentar. Como señalábamos arriba es en general un significado que permea la cultura occidental. Finalmente, tenemos otro sentido compartido por cuestiones históricas: el de las "armas blancas", las que son cortantes o contundentes, en oposición a las armas de fuego. La expresión deriva del alemán *Blankwaffen*.

Las estructuras anisomorficas relativas al blanco que hemos encontrado son las siguientes:

Cuadro 2 - Anisomorfismos del italiano al español con blanco				
	Italiano	***Español peninsular***	***Español de México***	***Sentido***
1	bianco dell'uovo	clara del huevo		literal
2	mosca/formica bianca	que es diferente del resto del grupo		el color marca una diferencia
3	colletti bianchi	empleados administrativos		el color de la camisa distingue
4	settimana bianca	vacaciones en la nieve		el color de la nieve da el significado
5	bianco come un lenzuolo	blanco como una sábana.		el color indica miedo, sorpresa o enfermedad
6	pesce, riso, pasta in bianco	pescado, arroz, pasta hervida con poco condimento, dieta blanda		literal con un matiz de falta, en este caso de condimento.
7	risultato bianco	empate a cero		falta o carencia de goles
8	matrimonio bianco	no consumado		falta o carencia de relación sexual
9	vedove bianche	mujeres cuyos maridos, por motivos de trabajo, pasaban largas temporadas fuera de casa		falta o carencia temporal de maridos
10	morte/omicidio bianco	por asfixia/ por accidente de trabajo por falta de medidas de seguridad/ improvisa de los niños		falta o carencia de oxígeno, medidas de seguridad, o cuidados.
11	sciopero bianco	huelga activa pero boicoteando al patrón		falto o carente de la característica esencial de una huelga
12	terrore bianco/ russi bianchi	represión reaccionaria / rusos contrarrevolucionarios		fuerzas que defienden al régimen o la autoridad en una revolución
13	telefoni bianchi	tipo de películas italianas (1936-43), que reflejaban la clase alta y no la realidad social del país en esa época.		

Una primera observación que se puede hacer de este cuadro es la libertad que tiene el italiano para hacer asociaciones, es decir para extender los campos semánticos del blanco. En los casos 2, 3 y 4 el adjetivo blanco hace una distinción pero con un significado agregado. El caso 5 es una comparación y los significados que se asocian tienen que ver con los estados anímicos que provocan la pérdida de color en el rostro de una persona. Hasta aquí estaríamos hablando de significados casi literales del blanco. En los siguientes cinco casos, del 6 al 11 notamos como

a partir de un primer sema de falta o carencia la extensión se lleva el sentido del adjetivo a muchas situaciones en la cuales la falta consiste en que no se da un comportamiento o un resultado que sería el esperado.

En el caso 12 podríamos decir que se trata de un hecho histórico ajeno a Italia y España, pero que se usa, o por lo menos se considera en los diccionarios italianos, y no está consignado en los españoles, aunque se entiende a lo que se refiere por ser un uso histórico. Lo he incluido aquí porque como veremos más adelante puede compararse con un uso mexicano, que me lleva a pensar que el hecho de llamar *blancos* a unos soldados o a un régimen (además de oponerse al rojo), puede significar que son soldados que carecen de algo que tienen los otros.

El caso 13 es completamente acrobático, en el sentido de que el significado ha hecho muchos saltos. Del referente concreto (los primeros teléfonos que en los años '30 no fueron negros, como los comunes de baquelita) se saltó al tipo de películas de una época (1936-1943) en las cuales se usaban estos teléfonos raros como *status symbol*; luego, al terminar el Fascismo, se agregaron las connotaciones sociopolíticas de entonces. Como es de esperarse es un significado que no comparte en absoluto ninguna variedad del español, aunque pueda usarse cuando se habla de cine italiano.

Cuadro 3 - Anisomorfismos del español al italiano con blanco

	Español peninsular	***Español de México***	***Italiano***	***Sentido***
1	ponerse blanco (de miedo)		bianco dalla paura	literal para indicar miedo por la palidez del rostro
2	dar en el blanco		colpire il centro, il bersaglio	literal en su origen, por extensión indica el objetivo, la meta.
3	espada en blanco (antiguo)	espada desenvainada	spada sguainata	lista para el ataque, probablemente extensión del sentido de arma blanca
4	de punta en blanco	no se usa; se diría "de pipa y guante"	acchittato	vestido con elegancia
5	de guante blanco		in guanti gialli	hecho con ostentación de buenas maneras, en forma falsamente señorial.
6	estar sin blanca	estar sin un quinto/peso	essere al verde	la blanca era una moneda
7		saldo blanco		falta o carencia de violencia, muertes, sangre.
8		sindicato blanco		o "charro"*: vendido a intereses contrarios. Lo blanco podría indica la falta o carencia de lo que es esencial en un sindicato.

*Sindicato que hace alianzas con el patrón o con las autoridades y no defiende los intereses de los trabajadores (*Dem*, 2010).

Como vemos en los ejemplos de este cuadro también hay varios casos de coincidencia con el italiano. Partiendo de los significados más literales, en el primer caso diríamos que el italiano también asocia la palidez del rostro al miedo o la sorpresa como ya lo indicábamos en el cuadro 2, sólo que lo hace comparando con una sábana mientras que en español acompaña al verbo "ponerse". Se trata de un anisomorfismo porque justamente las formas son diferentes. En el caso 2 no hay coincidencia: el italiano no incluye la acepción de blanco como objetivo. El caso 3, además de ser antiguo y poco conocido ya en España, es probablemente una extensión del arma blanca.

El caso 4 es uno que tampoco en México se utiliza y no se observa el origen del desplazamiento semántico hacia lo elegante, a menos que sea por contagio del caso 5, muy conocido y productivo en la lengua española y en toda América como locución adjetiva de infinidad de situaciones "de o con guante blanco", que tiene entre sus semas también el de la elegancia. Significados que el italiano asocia también a los guantes pero amarillos. La expresión "di punto in bianco" existe en italiano, pero significa de improviso, de golpe, sin previo aviso.

El caso 6 es uno completamente peninsular que en México no se utiliza. Tiene su origen en la "blanca", una moneda de plata, acuñada durante el reinado de Pedro I, que fue perdiendo peso y calidad hasta llegar al reinado de Felipe II. Por eso, "estar sin blanca" significaba carecer de lo mínimo imprescindible.[9]

Los casos 7 y 8 me parecen muy interesantes (además del hecho de ser mexicanos y al parecer no utilizarse en España) porque responden al mismo criterio que hemos visto tan productivo en italiano donde el sema de falta que tiene ya el blanco se aplica en casos nuevos. El *saldo blanco* de unas vacaciones o una jornada electoral es más general, pero encontramos en México también la *noche blanca* o la *carrera blanca* como aquellas que transcurren sin hechos violentos. Y posteriormente ligado al mismo sema de falta estaría el s*indicato blanco* que yo encuentro muy similar al *sciopero bianco* donde tendríamos una connotación más que se añade: no hay solamente una falta, sino la falta de lo que es característico de ese evento o grupo. Aquí estaríamos hablando ya de una nueva extensión semántica, que además comparten el italiano y la variedad mexicana del español y que aparentemente no pasa por España.

2 Negro/ *Nero*

Pasamos ahora al negro. La oposición *blanco/negro* es una dualidad cuyo origen puede trazarse en la mitología griega, en la leyenda de las Moiras (Cloto, Láquesis y Átropos), para los romanos, las Parcas. Tres hermanas hilanderas que definían el destino de los hombres. Estas divinidades tan representativas hilaban lana blanca para una vida feliz y lana negra para una existencia corta y desdichada.[10]

[9] Ver el trabajo de Marta Galiñanes.
[10] Cfr. M. Galiñanes, *op. cit*.

(Del lat. *niger-nigra-nigrum*). **1.** adj. Se dice del aspecto de un cuerpo cuya superficie no refleja ninguna radiación visible. **2.** adj. Se dice de la ausencia de todo color. (*Drae*, 2001)

Aunque el negro en sentido estricto es la ausencia de todo color, en términos prácticos y de lengua es considerado como uno más de los colores.

Hay muchas estructuras isomórficas en las dos lenguas:

Cuadro 4 - Isomorfismos italiano-español con negro

	Italiano	***Español peninsular***	***Español de México***	***Sentido***
1	acque nere	agua(s) negra(s)		sucio
2	avere le unghie nere	tener las uñas negras, sucias		sucio
3	pecora nera	oveja negra		elemento negativo
4	nero presentimento	negro presentimiento		negativo
5	essere d'umor nero	estar de humor negro		negativo
6	umorismo nero	humor negro **		el que ríe de cosas que deberían dar terror, piedad, lástima.
7	cronaca nera	crónica (cine, novela) negro		muerte, violencia.
8	mercato nero, borsa nera	mercado, bolsa, dinero negro		ilegal
9	messa, magia nera	misa, magia negra		diabólico
10	buco nero	agujero negro		falta de luz
11	continente nero	continente, arte, música negros		africano
12	oro nero	oro negro		petróleo. Toma de oro el sentido de valioso y el color es literal
13	bandiera nera	bandera negra	no se usa	bandera anarquista/ pirata en son de guerra
14	lavorare come un negro*	trabajar como negro		en exceso

*En italiano se distinguen las dos palabras: *nero* se refiere al color y *negro* a las personas de raza negra.
**Humor negro. Humorismo que se ejerce a propósito de cosas que suscitarían, contempladas desde otra perspectiva, piedad, terror, lástima o emociones parecidas. (*Drae* 2001).

Podemos observar entre los sentidos que se comparten en las tres variantes lingüísticas cómo se transita de considerar lo que está negro como sucio –casos 1 y 2– que es un sentido todavía muy gráfico, observable, hacia lo negativo que se

asigna a situaciones no observables como un presentimiento o un estado de ánimo –casos 3, 4 y 5–. De allí, y quizá por contagio, o quizá no, de las acepciones del sustantivo humor, pasamos a relacionarlo con sucesos mortales o violentos, en el humor, el cine o la crónica negros –casos 6 y 7–.

Posteriormente observamos el sentido de ilegal –caso 8– y luego el de lo maligno o diabólico que toma el negro en nuestras culturas –caso 9–. Quizá se pensó en algo similar, además de lo gráfico, por lo que tiene de misterio y de peligro cuando decidieron bautizar a los *agujeros negros* con ese apellido, caso 10.

Finalmente observamos significados comunes también para designar muchas cosas que vienen de África (por sinécdoque con su gente), desde el mismo continente hasta algunos productos culturales, caso 11.

El hecho de llamar oro al petróleo es evidente por su valor y para distinguirlo del otro se utiliza su color, el negro por supuesto, caso 12.

El caso 13 de la lista es un significado que en México no compartimos, seguramente por no compartir los sucesos históricos de los que se deriva. Al final hemos colocado el caso 14 que sí se comparte como expresión y significado pero con la pequeña variante señalada con el asterisco de que en italiano se usan las dos palabras, *nero* para el color y *negro* para las personas de raza negra, cosa que no sucede en español. Además en italiano llamar a una persona *negro*, es considerado como despectivo y racista.

Entre las estructuras anisomórficas del italiano al español están las siguientes:

Cuadro 5 - Anisomorfismos del italiano al español con negro

	Italiano	***Español peninsular***	***Español de México***	***sentido***
1	occhiali neri	gafas de sol (con cristales ahumados)	lentes oscuros (raro: lentes negros)	casi literal (oscuro)
2	abito, vestito nero	traje de vestir, oscuro		casi literal puede ser oscuro con un matiz de formal
3	caffé nero	café solo	café negro	literal con un matiz de falta de lo blanco (leche o azúcar)
4	libro nero	lista negra		de elementos negativos, peligrosos, enemigos
5	paramenti neri	lutos		relacionado con la muerte, la tristeza.
6	nero delitto	grave delito		de gravedad
7	sangue nero	sangre infectada		infectado o enfermo
8	angeli neri	diablos		malignos

9	conto, fondi pagamento nero (in nero)	transacciones negras (en negro) (con el mismo sentido pero no se usa para las cuentas)		ilegal
10	camicie, brigate, nere	camisas, brigadas negras		fascistas
11	aristocrazia nera	aristocracia clerical		
12	conto in nero (opposto a rosso)		numeros negros (opuestos a rojos)	saldo positivo

Observando este cuadro se pueden relevar varios elementos:
1. Aunque no haya formas análogas en ambos idiomas (si excluimos el caso 3 y la presencia de la expresión “lentes negros” en los hablantes), los significados atribuidos al negro siguen siendo casi los mismos de los casos en que se comparten las formas. Las lista es larga porque aparentemente el italiano de nuevo parece más libre para adjetivar los sustantivos con el adjetivo del color, y encontramos hasta los casos en que se usa para indicar simplemente oscuro, como los lentes, pero ninguno se comparte con el español de España.
2. El caso del café es singular, por ser otro de esos que se comparten con México pero no con España.
3. En cuanto a la connotación de *negro/nero* como ilegal, me parece curioso notar que en España hay menos libertad nuevamente para extender el sentido. Lo que es notorio es que en México se entendería la expresión “trabajo negro” o “en negro” como ilegal, pero no parece nada usual, quizá por la enorme cantidad de trabajadores en este país situados al margen de la ley; y por eso no resulta ni necesario ni pertinente indicarlo. Hay que notar que se está difundiendo en Italia la expresión “lavoro nero”, para indicar un trabajo sin el registro y las obligaciones de ley.
4. Finalmente hay que señalar la distinción entre las *cuentas en negro* (en números negros) como opuestas a aquellas en números rojos, que parecen compartir de nuevo Italia y México, pero no España. A este propósito, también hay que recordar la expresión “conti neri” que indican cuentas secretas que no se denuncian al fisco.

Cuadro 6 - Anisomorfismos del español al italiano con negro			
Español peninsular	***Español de México***	***Italiano***	***Sentido***
mano negra		intromissione irregolare o illegale.*	trampa o irregularidad
verse negro para hacer algo	vérselas negras	vedersela brutta	dificultad

poner negro a alguien**		esasperare, far arrabiare	Exasperar o enojar
	caballo negro	candidato sorpresa, che non era previsto e vince	sorpresa
Características atribuidas a personas de raza negra			
boda o merienda de negros	cena de negros	riunione disordinata e con molta confusione	desorden, confusión, ruido
sacar lo que el negro del sermón	no se usa	ottenere o capire poco, trarre poco profitto di una situazione	ser de corto entendimiento

*Es conocida en Italia la "mano nera", definición de las bandas que extorsionaban en las comunidades italianas de los Estados Unidos a principios del siglo xx, sentido que no corresponde al español.
** "Fare nero qualcuno" se dice en italiano, pero en sentido físico: golpear.

Conclusiones generales

Como hemos visto, los significados estereotípicos asociados a blanco y negro heredados en general de la cultura occidental, sobreviven en Europa y se trasladan a América. Pero se crean nuevos significados a partir de sucesos históricos: en muchos casos se comparten en Italia y España, pero no siempre llegan hasta México. A su vez, la mayoría de las connotaciones del español peninsular se trasladan a México, pero no todas; y es notable que algunas extensiones semánticas se comparten entre Italia y México sin pasar por España. Pero también hay que relear que hay desplazamientos o extensiones semánticas recientes en México, que por supuesto no se encuentran ni en Italia ni en España.

Bibliografía

Chandler, Daniel, *The act of Writting: a Media Theory Approach*. Aberystwyth, University of Wales, 1995.

Da Silva, Helena, Aline Signoret, *Temas sobre la adquisición de una segunda lengua*. México, unam, 2000.

Diccionarios

Haensch, Günther dir., *Diccionario italiano-español/español-italiano*. Barcelona, Herder, 2000[4].

Lara, Luis Fernando dir., *Diccionario del español de México*. México, El Colegio de México, 2010.

LARA, Luis Fernando dir., *Corpus del español mexicano contemporáneo (1921-74)*, proyecto *Diccionario del español de México*. México, El Colegio de México, 2010.
QUARTU, Bruna Monica, *Dizionario dei modi di dire*. Milano, Rizzoli, 2001[4].
Diccionario de la lengua española. Madrid, Real Academia Española, 2001[22].
Dizionario italiano Sabatini-Coletti. Firenze, Giunti, 1997.
Vocabolario della lingua italiana Zingarelli. Bologna, Zanichelli, 2006.

Bibliografía informática

DIAZ ROJO, José Antonio, "Lengua, cosmovisión y mentalidad nacional", *Tonos*, Revista Electrónica de Estudios Filológicos de la Universidad de Murcia, n. 7, junio 2004. um.es/tonosdigital.com.
CALVO IVANOVIC, Ingrid, "Relatividad del Color". proyectacolor.cl/percepcion-del-color/relatividad-del.
CALVO IVANOVIC, Ingrid, "Los nombres cromáticos". proyectacolor.cl/percepcion-del-color/relatividad-del.
GALIÑANES, Marta, "La traducción de los colores en italiano y en español", *RedELE*. Revista electrónica de didáctica del español lengua extranjera, n. 4, 2005. sgci.mec.es/redele/revista4/index.html.
GARCÍA ÁLVAREZ, José Antonio, "Así funciona el espectro electromagnético" asifunciona.com/fisica/af_espectro/af_espectro_5.htm.

Eroe e popolo nel Risorgimento italiano: il caso Garibaldi

Alfredo Luzi
Università di Macerata

A partire dal 1861 fino ad oggi, anche se con interpretazioni molto differenziate, Garibaldi è una icona della nostra storia e ha costituito e costituisce la proposta ideale dell'eroe che ha combattuto per l'Unità d'Italia, e per la libertà degli altri popoli, rappresentando sempre un modello di personaggio funzionale alla dimensione unitaria del Paese.

Basta girare per l'Italia per rendersene conto. In ogni città d'Italia una piazza o un viale è dedicato a Garibaldi, lapidi sono affisse negli edifici dove ha dormito, dove ha mangiato, dove ha semplicemente riposato. Si è cosí innescato un processo sociologico di identificazione attraverso le immagini e la registrazione della memoria che ha trovato il suo sviluppo nell'epopea garibaldina della prima guerra mondiale e successivamente nell'epica della Resistenza. Su una linea di non troppo velato nazionalismo la figura di Garibaldi è il riferimento ideale degli eroi che hanno liberato l'Italia dal dominio dell'Austria-Ungheria (da qualcuno però rimpianto) e dei "patrioti" che, sul finire della seconda guerra mondiale, hanno sconfitto il nazifascimo. Non a caso l'immagine di Garibaldi col berretto dei Mille fu adottata dal Fronte Popolare per la campagna elettorale del 1948.

Questo continuo processo di mitizzazione di un personaggio che con le sue imprese aveva accelerato l'unificazione, superando di slancio le esitazioni della politica nazionale e internazionale, è stato recentemente interrotto dalle forti tendenze autonomiste veicolate in particolar modo da un partito come la Lega Nord e che rischiano, se non tenute a freno, di far precipitare l'Italia in una frammentazione del tessuto nazionale, in quel fenomeno definito "balcanizzazione", con riferimento alla scomposizione della ex-Jugoslavia e della ex-Cecoslovacchia. Umberto Bossi, in un comizio della Lega il 26 agosto 2007 non ha esitato a definire letteralmente, con l'eleganza che contraddistingue i suoi discorsi, Garibaldi "uno stronzo", quasi fosse stato la rovina dell'Italia.

Eppure nel periodo post-risorgimentale il giudizio sull'eroe nizzardo era ben diverso e il suo mito era veicolato anche dalla letteratura. Leggiamo questa pagina:

Giugno

Garibaldi

3, sabato. Domani è la Festa Nazionale.

Oggi è un lutto nazionale, ieri sera è morto Garibaldi. Sai chi era? È quello che affrancò dieci milioni d'italiani dalla tirannia dei Borboni. È morto a settantacinque anni, era nato a Nizza, figliolo di un capitano di bastimento, a otto anni

salvò la vita a una donna; a tredici, tirò a salvamento una barca piena di compagni che naufragavano; a ventisette, trasse dalle acque di Marsiglia un giovanetto che s'annegava, a quarantuno scampò un bastimento dall'incendio sull'Oceano. Egli combatté dieci anni in America per la libertà d'un popolo straniero, combatté in tre guerre contro gli Austriaci per la liberazione della Lombardia e del Trentino, difese Roma dai Francesi nel 1849, liberò Palermo e Napoli nel 1860, ricombatté per Roma nel '67, lottò nel 1870 contro i Tedeschi in difesa della Francia. Egli aveva la fiamma dell'eroismo e il genio della guerra. Combatté in quaranta combattimenti e ne vinse trentasette. Quando non combatté, lavorò per vivere o si chiuse in un'isola solitaria a coltivare la terra. Egli fu maestro, marinaio, operaio, negoziante, soldato, generale, dittatore. Era grande, semplice e buono. Odiava tutti gli oppressori, amava tutti i popoli e proteggeva tutti i deboli; non aveva altra aspirazione che il bene, rifiutava gli onori, disprezzava la morte, adorava l'Italia[1]

La biografia garibaldina che anche nel ritmo anaforico e nel recupero dell'immaginario mitico di figure come Cincinnato e Robin Hood rivela l'adesione alla scrittura della epopea, apre il terzo capitolo del famoso libro *Cuore* scritto da Edmondo De Amicis tra il 1884 e il 1886, ambientato però nel 1881-1882, come confermano la notizia della morte di Garibaldi avvenuta il 2 giugno 1882 nel brano sopra citato e l'annotazione successiva ("11, domenica. Festa nazionale. Ritardata di sette giorni per la morte di Garibaldi").[2]

Il processo di mitizzazione risulta dunque chiaramente funzionale ad una idea di letteratura in prospettiva pedagogico-unitaria che sottende molte opere deamicisiane, in linea con le posizioni già espresse da Francesco De Sanctis nel suo capolavoro critico, la *Storia della letteratura italiana*, in cui il futuro ministro del primo governo Cairoli teorizzava una concezione della letteratura come storia sotto specie letteraria della civiltà di una nazione ed esaltava il patrimonio culturale costituito dai grandi scrittori del passato come *humus* della raggiunta unità del Paese.

Ma quali erano i rapporti di Garibaldi con il potere politico di quegli anni? È indubbio che tra i grandi protagonisti della politica unitaria e l'eroe dei due mondi ci fosse forte conflittualità, dovuta probabilmente al fatto che Garibaldi interpretava un sentimento collettivo che aveva pochi agganci con le strategie della prassi politica.

A partire dai primi anni dell'Ottocento la poetica romantica, attraverso la storia, la filosofia e la letteratura, aveva elaborato ed esaltato il concetto di popolo, inteso come comunità di individui che sono uniti non solo da confini geografici ma soprattutto da aspetti culturali e linguistici, e di cui gli intellettuali sono i legittimi rappresentanti. Se facciamo riferimento a scrittori come Berchet, Manzoni

[1] Edmondo De Amicis, *Cuore. Libro per i ragazzi*, *Opere scelte* a cura di Folco Portinari e Giusi Baldissone, p. 344.

[2] Ivi, p. 345.

e, in parte, a Leopardi, ci rendiamo conto di come nelle loro opere il rapporto tra letteratura e popolo sia molto stretto, assumendo spesso connotazioni politiche. Gli studi di folklore ebbero proprio nella prima metà del diciannovesimo secolo un grande sviluppo, e anche molti letterati in quel periodo si sono dedicati a ricerche sulle tradizioni popolari, come Costantino Nigra o Niccolò Tommaseo. L'idea di popolo, ad esempio, nei *Sepolcri* del Foscolo, è strettamente connessa a quella del poeta, portavoce di quel popolo, bardo di una collettività che riconoscendo in lui il ruolo di rappresentante lo legittima ad eroe attraverso un processo di emblematizzazione. Il poeta, come avviene per Manzoni nel primo coro dell' *Adelchi*, dà voce al "volgo disperso che nome non ha" o invita, come nei *Sepolcri*, al culto delle glorie nazionali sepolte in Santa Croce, santuario anche politico dell'unità italiana.

Questa concezione del legame tra popolo ed eroe comporta una profonda modifica storiografica da parte del Romanticismo rispetto alla tradizione illuminista. Il secolo dei Lumi era stato prevalentemente cosmopolitista e riteneva che tutti gli uomini fossero uguali, essendo in possesso della ragione. Ne conseguiva, sul piano politico, che i meccanismi rivoluzionari adottati in Francia potessero essere esportati in altri paesi, senza tener conto del contesto e delle condizioni socio-culturali specifiche di ogni nazione. Invece, Vincenzo Cuoco, raccontando la drammatica esperienza della rivoluzione napoletana del 1798, dimostrerà che l'universalismo illuminista non funziona se non si rapporta dialetticamente col territorio nel quale intende radicarsi. L'idea rivoluzionaria aveva attecchito in Francia perché supportata da una borghesia consapevole di cui invece era priva il Regno di Napoli. Eleonora Pimentel Fonseca, Francesco Caracciolo e gli altri patrioti pagarono con la vita il loro errore politico.

In questa prospettiva si sviluppa l'idea di nazione, costituita da un popolo, e nello stesso tempo al cosmopolitismo illuminista si contrappone l'internazionalismo romantico, che pone l'accento sulla diversità di ogni nazione nelle sue caratteristiche culturali, politiche, economiche.

Un primo punto di contrasto tra il condottiero, il deamicisiano " dittatore", e il potere politico nasce dal ruolo che Garibaldi attribuisce alla idea di rivoluzione all'interno del rapporto popolo-eroe. Egli era convinto che per la liberazione dei popoli oppressi fosse necessario suscitare delle piccole o grandi insorgenze contro il potere costituito, allergico com'era alle prudenze della gestione diplomatica delle controversie internazionali. D'altronde la tematica rivoluzionaria attraversa tutta la storia del pensiero risorgimentale, a partire dal 1812 fino ai moti carbonari e alle riflessioni di Giuseppe Mazzini che riconosce invece agli intellettuali un ruolo d'*élite* nella guida del popolo verso la libertà. Garibaldi lottava per la democrazia e per l'unità d'Italia. Ma, ottenuta quest'ultima, il potere politico era rimasto in mano alla monarchia sabauda. E il Re era prima di tutto legittimato, in via dinastica, "per volontà di Dio" e solo in secondo grado dalla nazione. Ciò determinava un conflitto di fondo tra un democratico come Garibaldi che fomentava sollevazioni popolari per instaurare davvero un potere del popolo e un potere politico rappre-

sentato dal regno sabaudo e dalla aristocrazia di cui Cavour era il rappresentante piú prestigioso, un primo ministro che aveva confessato in una lettera a Costantino Nigra che “ Je n’ai pas empeché Garibaldi de donner suite à son projet, parce que il aurait fallu employer la force pour y parvenir”.[3]

L’incontro del 26 ottobre 1860 nel comune di Vairano Patenora, piú noto come “incontro di Teano”, assume dunque, con tutta la simbologia iconica perpetuata da dipinti e monumenti che ritraggono i due protagonisti a cavallo in direzione opposta, un atto di sottomissione dell’uomo d’armi Garibaldi nei confronti del monarca Vittorio Emanuele II, salutato con il titolo di “Re d’Italia”.

I contrasti con Cavour erano ancor piú laceranti. Il Conte, adottando la politica che ricordava quella “del carciofo” teorizzata da Carlo Emanuele III di Savoia,[4] aveva fatto accordi con i francesi a cui aveva ceduto la Savoia il 24 marzo 1860, e con essa Nizza, la città natale di Garibaldi, ottenendo in cambio l’annessione della Toscana e della Emilia Romagna al Regno di Sardegna. E proprio mentre passo a passo Camillo Benso cuciva la sua tela di rapporti internazionali che avrebbe dovuto concludersi con l’unità d’Italia, Garibaldi era riuscito a raccogliere i suoi 1088 uomini e ad avviare la cosiddetta “Spedizione dei Mille”. Ma l’entusiasmo con cui i contadini di Sicilia e Calabria accolsero i garibaldini venne ben presto meno perché Garibaldi, con l’appoggio dei politici della sinistra garibaldina e mazziniana, cominciò a stringere rapporti con i grandi proprietari terrieri, i quali, per mantenere intatti i loro privilegi, erano disposti ad assumere atteggiamenti liberali e favorevoli a Casa Savoia. I contadini cominciarono a guardare con diffidenza alla politica di Garibaldi, soprattutto dopo che i garibaldini repressero i moti rurali, anche quando i contadini, in perfetta legalità, richiedevano la divisione dei terreni demaniali a suo tempo promessi dal generale.

In questo periodo Garibaldi viene tenuto sempre sotto controllo dagli emissari del Conte di Cavour. Per tutta risposta egli assicura la sua fedeltà al Re Vittorio Emanuele II, al quale, in una lettera dell’11 settembre 1860, dimostrando di aver compreso le manovre di boicottaggio contro le sue iniziative, confída:

> Io tacqui sino a questo momento tutte le turpi contrarietà da me sofferte da Cavour, Farini, ecc.[...] A Palermo, dopo d’aver sopportato tutto quanto potevo, fui obbligato di scacciare il loro agente La Farina, che mi suscitava mille disordini e che li suscita ancora (benché lontano) nella mia assenza.[5]

Ma il rapporto conflittuale con Casa Savoia aveva già in anni precedenti assunto i caratteri di uno scontro sul piano personale. Spesso ci si dimentica che

[3] “Io non ho ostacolato Garibaldi nel dar seguito al suo progetto perché sarebbe stato necessario usare la forza per impedirlo”. Lettera di Cavour a Costantino Nigra, 12 maggio 1860, *Il carteggio Cavour-Nigra dal 1856 al 1861*, a cura della R. Commissione editrice, IV, *La liberazione del Mezzogiorno*, p. 294, da Mario Isnenghi, *Garibaldi fu ferito*, p. 39.

[4] Dare a ciascuno un po’ di quello che chiede, come si mangiano le foglie del carciofo.

[5] *Epistolario di Giuseppe Garibaldi*, vol.V, a cura di Massimo De Leonardis, p. 238.

Garibaldi è stato condannato a morte dai Savoia dopo la mancata insurrezione di Genova del febbraio del 1834. Sarà questo evento a spingerlo a fuggire in Brasile, in Uruguay, in Argentina, dove adotta la tecnica rivoluzionaria di accendere focolai di ribellione con rapidi spostamenti di manipoli armati collaborando alla lotta per la libertà dei popoli secondo i principi democratici. Dopo queste imprese si guadagnò l'appellativo di "eroe dei due mondi".

Trascorsi quindici anni di esilio rientrerà in patria ma costituirà per la monarchia sabauda una spina nel fianco. Il 29 agosto 1862 Garibaldi sarà ferito sull'Aspromonte proprio dall'esercito regio che cercava di fermare la sua avanzata verso Roma per scacciare il Papa Pio IX, e verrà rinchiuso nella fortezza di Verignano a La Spezia.

Anche il rapporto con Giuseppe Mazzini è complesso e ricco di contrasti. Una prima divergenza atteneva proprio all'idea di popolo che per il fondatore della *Giovine Italia* doveva essere guidato da una *élite* di intellettuali secondo una concezione simile a quella dei *liberals* inglesi, mentre per Garibaldi non doveva esserci una divisione in classi. E anche sul piano dell'azione politica Garibaldi vede nella scelta dell'esilio da parte di Mazzini una rinuncia alla lotta. Nel romanzo scritto dallo stesso Garibaldi, *Cantoni, il volontario. Romanzo storico*, si può leggere un chiaro riferimento sarcastico alla polemica tra i due grandi personaggi della storia italiana:

> solo i puri che dottrinano, ma non si muovono, mandano alla pugna e se ne tengon lontani, ponno costruire il paese. Per essi come per i preti, Marsala fu una sconfitta e Mentana un trionfo.[6]

E se Garibaldi ironizza sulla *Giovine Italia* formata prevalentemente da aderenti in età piuttosto avanzata, Mazzini risponde, in una lettera a Caroline Stansfeld del 2 ottobre 1860, con una frase non priva di astio: "Non si può fare niente senza di lui – molto poco, temo, con lui".[7]

La figura di Garibaldi risulta ingombrante soprattutto dopo l'unità d'Italia, quando, nel dilagare del trasformismo, si compie lo scontro tra repubblicani e monarchici, con reciproche accuse di tradimento degli ideali risorgimentali.

Proprio coloro che durante le guerre d'Indipendenza erano dalla parte di Garibaldi sono poi andati al potere con il sostegno della monarchia. È questa la denuncia, ad esempio, di Di Rudiní, che incolpa la sinistra di contestare colui che era considerato un eroe, che era stato difeso proprio dalla sinistra quando era stato accusato dai moderati di essere un sovversivo.

Il ferimento nella battaglia dell'Aspromonte è un concentrato delle contraddizioni politiche che scoppiano nella crisi post-unitaria quando il conflitto politico-istituzionale si svolge tra il totale rinnovamento, con la rinuncia ai modelli

[6] Giuseppe Garibaldi, *Cantoni, il volontario. Romanzo storico*, pp. 182-183.
[7] Giuseppe Mazzini, *Epistolario inedito 1836-1864*, p. 126.

mazziniani o garibaldini, o la continuità che però è individuata nella monarchia sabauda.

Garibaldi a questo punto, novello Cincinnato, si ritira a Caprera, ma non interrompe i contatti con la realtà nazionale e internazionale. Nel suo epistolario, raccolto in nove volumi, egli insiste spesso su sentimenti di rabbia e delusione che prova per non essere stato capito e apprezzato per quel che aveva fatto.

Si dedica alla scrittura di romanzi legati alla sua epopea politico-militare, come *I Mille*, *Clelia*, *Manlio*, in cui il rapporto eroe/popolo s'intreccia tra vicende biografiche e avventure immaginarie.

Favorisce cosí un processo di mitizzazione che influenzerà non poco l'opinione pubblica che leggerà questi romanzi in una prospettiva documentaria, mentre in essi, soprattutto ne *I Mille* c'è una componente fantastico-avventurosa che un anno dopo Salgari, il romanziere per eccellenza di avventure esotiche, riprenderà su altre tematiche.

Dopo la sua morte la stessa iconografia monumentale cercherà di trasmettere un messaggio di unità politica degli italiani, erigendo statue in cui siano rappresentati, entrambi a cavallo, Garibaldi e Vittorio Emanuele, con l'idea simbolica di un incontro tra la rivoluzione democratica dell'uno e il centralismo monarchico dell'altro.

Bibliografia

De Amicis, Edmondo, *Cuore. Libro per i ragazzi*, *Opere scelte* a cura di Folco Portinari e Giusi Baldissone. Milano, Mondadori, 1996.

Epistolario di Giuseppe Garibaldi, vol.V, a cura di Massimo De Leonardis. Roma, Istituto per la Storia del Risorgimento Italiano, 1988.

Garibaldi, Giuseppe, *Cantoni, il volontario. Romanzo storico*. Milano, Politti, 1870.

Il carteggio Cavour-Nigra dal 1856 al 1861, a cura della R. Commissione Editrice, IV, *La liberazione del Mezzogiorno*. Bologna, Zanichelli, 1928.

Isnenghi, Mario, *Garibaldi fu ferito*. Donzelli, Roma, 2007.

Mazzini, Giuseppe, *Epistolario inedito 1836-1864*. Milano, Treves, 1911.

Índice

Italia: 150 años como nación
Cátedra Extraordinaria Italo Calvino
X Jornadas Internacionales de Estudios Italianos

editado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM
se terminó de imprimir en octubre de 2013 en los talleres de
Taller de Diseño e Impresión, S.A. de C. V.
Avenida Dos Nº 274, San Pedro de los Pinos, México, D. F.
Se tiraron 300 ejemplares, en papel bond cultural ahuesado de 90 grs.
Se utilizaron en la composición tipos Times 12 pts.
El cuidado de la edición estuvo a cargo de
Mariapia Lamberti - Fernando Ibarra - Sabina Longhitano



Cátedra Extraordinaria *Italo Calvino*

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad Nacional Autónoma de México





